Que sais-je ?

Belinda Cannone

Musique et littérature au XVIII^e siècle

puf

QUE SAIS-JE ?

Musique et littérature au XVIII^e siècle

BELINDA CANNONE

Maître de Conférences
en littérature comparée

DU MÊME AUTEUR

Philosophies de la musique (1752-1789), 1990, Klincksieck.
La réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne (1792-1829), 1991, Klincksieck.
Dernières promenades à Petrópolis, roman, 1990, Seuil.
L'île au nadir, roman, 1992, Quai Voltaire.
Trois nuits d'un personnage, roman, 1994, Stock.
Lent Delta, roman, 1998, Verticales.

ISBN 2 13 048884 6

Dépôt légal — 1re édition : 1998, mai

© Presses Universitaires de France, 1998
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Littérature et musique : si deux arts furent particulièrement liés au XVIII[e] siècle, ce sont ces deux-là. Et d'une triple manière.

D'abord parce qu'ils relèvent tous deux de systèmes sémiotiques que l'on n'a cessé de comparer. Le langage articulé et les sons musicaux ont au moins deux points communs : ce sont des phénomènes sonores et tous deux ont à voir avec la voix humaine. D'ailleurs, ils se trouvent liés dans un art qui enchante les hommes de goût de ce temps : le chant. Mais s'ils se ressemblent, comment se distinguent-ils ? Les hommes du XVIII[e] siècle répondront, en substance, que la parole relève de l'entendement, tandis que la musique concerne plutôt le cœur. L'une dit surtout la raison et l'autre surtout les passions. Deux langages différents et également nécessaires. Et si la voix humaine profère ces deux langages, lequel fut le premier ? Les réflexions sur l'origine iront bon train. Et encore : si tous deux signifient, ce dont on ne doute pas, comment s'opère cette signification ? Comme tous les arts, par l'imitation. Mais si l'on conçoit bien que la peinture imite, comment la musique y parvient-elle ? Autant de questions à travers lesquelles le XVIII[e] siècle ne cesse de confronter musique et verbe.

Deuxième lien puissant : il existe un genre où littérature et musique concourent pour produire l'art le plus délicieux et le plus controversé du XVIII[e] siècle : la tragédie lyrique. Née de l'idée que l'on se fait de la tragédie des Grecs, du modèle italien, et d'un certain nombre de

genres français du XVII^e siècle, l'opéra, qui doit sa naissance à l'invention du récitatif lullyste, se veut d'emblée art total où la multiplicité des moyens, musique, poème, spectacle et danse, doit permettre de rendre l'unité et l'intensité des émotions de l'âme. Dans ce contexte de fortes contraintes, quels problèmes spécifiques affronte le « poète d'opéra » ? Et comment a évolué cette littérature particulière qu'est le livret ?

L'esthétique de la tragédie lyrique jusque vers 1750 doit se déchiffrer à partir de son aînée, la tragédie déclamée, car comme elle, elle relève de l'esthétique classique. C'est pourquoi, dans la première moitié du siècle, on a tendance à considérer qu'elle est un genre littéraire. Ce sera un long travail que d'arriver à l'idée, devenue pour nous familière, que l'opéra est un genre musical. La seconde moitié du siècle verra le développement d'une esthétique nouvelle, dont il nous reste des habitudes sur le plan de l'écoute musicale, qui valorise la sensibilité aux dépens de l'intellect, et le cœur aux dépens du corps.

Enfin, troisième et dernier lien entre la musique et la littérature, celui qui se trouve entre les écrivains et la musique : par l'écriture de livrets (Beaumarchais, Voltaire et Rousseau l'ont pratiquée), celle d'opuscules divers ou de traités sur la musique ou l'opéra (Rousseau, Diderot notamment), ou encore parce qu'ils ont introduit la musique dans leurs œuvres littéraires. L'enthousiasme qu'a suscité la question de l'opéra et de la musique se manifeste clairement et abondamment dans cette floraison d'écrits sur la musique, émanant d'auteurs de premier rang comme d'obscurs hommes de lettres, dont le siècle fut généreux. Ainsi, le genre qui unit en son sein musique et littérature, produisit également une sorte de sous-genre littéraire qui nous permet aujourd'hui de mieux comprendre comment (de quelle oreille, à partir de quelles opinions esthétiques) on écoutait la musique au XVIII^e siècle.

Si l'on admet que la tragédie en musique jusque vers 1750 relève globalement de l'esthétique classique, elle appartient aussi malheureusement (malheureusement pour la commodité des périodisations, celle de la littérature et celle de la musique n'ayant, comme on va le voir, pas généré les mêmes épithètes) à la musique baroque. Essayons d'y voir clair.

L'appellation de musique baroque n'a pas été sans difficulté et ne s'est imposée que dans ces dernières décennies. Elle recouvre cette période qu'on a qualifiée parfois de « temps de la basse continue »[1], ou d' «ère du style concertant »[2]. Baroque permet aujourd'hui de désigner un ensemble de paramètres stylistiques communs aux compositeurs d'Europe pour la période allant approximativement de 1600 à 1750. En effet, vers 1600, apparaît en Italie un *stile nuovo* basé sur la remise en cause des critères esthétiques de la Renaissance, et opposé au *stile antico* – la polyphonie *a capella*. Depuis Manfred Bukofzer, on admet généralement que la période allant de 1680 à 1750 correspond à la troisième période du baroque, qui débouchera sur le classicisme. Le rapport texte-musique semble dès le début être au cœur des enjeux : Claudio Monteverdi propose les notions de *prima prattica*, dans laquelle la musique domine le verbe, et de *seconda prattica*, qui inverse cette relation de subordination. Le premier *dramma per musica* se veut – déjà – restauration de la tragédie antique, mais surtout expression privilégiée des passions : pour cette dernière raison, il faut abandonner le madrigal polyphonique dans lequel le texte est relativement indifférent. La musique vocale, jusqu'alors toujours polyphonique, se mue pour la scène en un *recitar cantando* soutenu par la basse continue.

1. Jacques Chailley, *Précis de musicologie*, 1958.
2. Roland-Manuel (sous la dir. de), *Histoire de la musique*, Gallimard, 1960.

L'union de la voix et des instruments prendra d'autres formes que celle de la mélodie accompagnée d'une basse continue, mais celle-ci sera prépondérante. Ainsi, la basse continue constitue l'élément unificateur du baroque musical, puisque c'est sa présence qui permet de définir les délimitations de la période.

A partir de 1600 apparaît un vaste répertoire, profane aussi bien que religieux, composé exclusivement pour le mélange des voix et des instruments. Ce *stile concertato* devient synonyme de musique moderne. Désormais, dans l'Europe entière, la voix ne sera plus jamais seule.

Pourquoi dire alors que la tragédie en musique française – seule de son espèce en Europe d'ailleurs – jusque vers 1750-1760 relève de l'esthétique *classique* ? C'est que, comme l'a montré Catherine Kintzler, elle n'est pas pensable en dehors d'une théorie littéraire qui engage des fondements philosophiques liés de façon précise à la vision classique du monde. De sorte que « l'opéra ne se construit pas sans le théâtre, et le théâtre ne se dévoile pas sans l'opéra ; leur intelligibilité repose sur leur parallélisme »[1]. Conçu à partir des règles régissant la tragédie dramatique, aspirant à la même dignité, l'opéra ne pouvait toutefois répéter, à l'Académie royale de musique, ce que la scène tragique réussissait déjà parfaitement. Il fallut donc montrer ce qu'elle ne montrait pas. Comme elle mettait en scène l'histoire, l'opéra s'empara du merveilleux. Et puis, il s'adjoignit les services de la musique et de la danse, non plus comme accessoires, mais (pour la première surtout) avec une fonction pleine dans la dramaturgie, et en tant qu'élément constitutif du genre.

Ainsi, on peut identifier un premier temps, pendant lequel l'opéra est jugé sur la rigueur avec laquelle la musique se plie au modèle linguistique considéré

1. *Poétique de l'opéra français,* Minerve, 1991, p. 351.

comme dominant : parce que la musique se soumet à la langue, elle a droit de cité. Puis, pour le demi-siècle suivant, à la suite de Rousseau, Chabanon ou Lacépède, on estimera que c'est parce que la musique s'asservit trop à la clarté, à la rationalité et à la froideur de la langue française que l'opéra français est mauvais. Elle devra donc se libérer de cette tutelle pour devenir ce langage direct et transparent des passions dont l'origine remonte aux premiers temps. Dans tous les cas : la musique se pense par rapport au modèle linguistique, mais le classicisme, en tant qu'esthétique, disparaît de la scène lyrique après Rameau.

Comment rappeler en quelques mots ce que furent la vie musicale du XVIII[e] siècle et ses protagonistes ? Après l'échange de Raguenet et Lecerf de la Viéville autour de la comparaison des musiques italienne et française qui inaugure à la fois le siècle et la « critique », trois querelles liées à des événements musicaux se succèdent, jusqu'à la veille de la Révolution, et suscitent chaque fois de nombreux écrits : celle des « lullystes et des ramistes » en 1733, lorsque Rameau se met à écrire des tragédies en musique ; celle provoquée par la venue des Bouffons italiens en 1752 et relancée par la *Lettre sur la musique française* de Rousseau en 1753 ; et enfin, celle provoquée par la venue de Gluck en France, en 1774, et prolongée par la rivalité des « gluckistes et des piccinistes », lorsque Mme du Barry fait venir Piccini en 1776. Au cœur des discussions, chaque fois, la place respective de la musique et du livret dans l'opéra, et la réflexion sur les effets de la musique.

Le XVI[e] siècle avait vu naître le « curieux », le connaisseur en arts. Au XVII[e] siècle, les amateurs, dont le désir réel de connaissance égale sans doute celui de la mondanité, se distinguent nettement des savants. C'est avec le XVIII[e] siècle qu'apparaît un nouveau type, l'« amateur de musique » qui se distingue du professionnel mais aussi du connaisseur en arts au sens où

son goût, tout à fait spécialisé, se marque par une pratique instrumentale, éventuellement par celle de la composition, et surtout par la fréquentation assidue des concerts et de l'Opéra. C'est lui qui bien souvent prendra la plume, lors des querelles, pour donner son point de vue.

Les profondes transformations de la vie musicale du XVIII[e] siècle – remise en cause des institutions, autonomie et intimisme – expliquent d'ailleurs l'émergence de ce type d'amateur. Les deux institutions qui régnaient en maîtresses absolues sur la vie musicale – l'Église et la musique sacrée (cantate, motet, musique instrumentale) ; l'Opéra et la musique lyrique (tragédie lyrique, opéra-ballet, pastorale) – voient progressivement leur monopole remis en question par la concurrence du théâtre lyrique d'origine populaire (théâtres de la foire) ou d'origine italienne.

Le développement du concert (Concert spirituel, des amateurs, etc.), outre qu'il concurrence les institutions, marque la transformation du statut de la musique qui, d'accessoire liturgique ou de complément du spectacle lyrique, devient objet autonome et digne d'exister pour lui-même. Enfin, la multiplication des concerts privés chez les riches financiers comme La Pouplinière et chez les aristocrates, et le développement de la pratique amateur témoignent d'une nouvelle circulation de la musique : de collective et ostentatoire (célébration du roi, du magistrat), elle devient intimiste et familière, elle pénètre l'univers domestique et représente une nouvelle manière de se retrouver entre soi.

Chapitre I

LANGUE ET MUSIQUE, DEUX SYSTÈMES SÉMIOTIQUES PROCHES

I. — Des origines communes

« La parole distingue l'homme entre les animaux. »[1] L'ancien constat va susciter chez les hommes du XVIII[e] siècle une réflexion passionnée. Dans leur quête minutieuse des fondements de l'humain, ils vont élaborer des théories sur l'origine du langage. Si « fondement » évoque pour nous une idée de structure, synchronique, on s'aperçoit qu'au XVIII[e] siècle, la réflexion a toujours été menée en termes diachroniques. « Fondement » (ou « essence », ou « principe ») et « origine » paraissent interchangeables : « Pour connaître d'une manière sûre et exacte ce qui fait l'essence des beaux-arts, il semble qu'il faille remonter à leur origine, c'est-à-dire, aux premières imitations que les hommes ont faites des objets de la nature »[2]. De même, dans son *Code de musique pratique* (1760), Rameau est conduit « à forger une histoire sur le compte du premier homme ». Comme s'il était impossible de penser la musique sans prendre appui sur une théorie des origines. Comme s'il avait fallu expérimenter dans l'imaginaire avant de passer à la science expérimentale.

1. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues,* in *Écrits sur la musique,* éd. C. Kintzler, Stock, 1979, p. 159.
2. Garcin, *Traité du mélodrame,* 1772, p. 33.

La naissance de l'homme s'est accompagnée de celle du langage. En retracer l'évolution équivaut donc à se placer sur le terrain de la spécificité humaine. De plus, la conception du signe qui a cours au XVIII[e] siècle incite à questionner les origines. On croit généralement qu'il existe une vérité des choses et du monde distincte de la langue qui en rend compte. L'homme la perçoit, en conçoit des idées et tente de les traduire en mots. Le signe est donc conçu comme une structure ternaire formée par la connexion d'un objet, d'une idée et d'un son. Une question surgit alors tout naturellement : « Comment l'être réel, l'idée, le son et la lettre, quatre choses d'une nature si opposée, et qui paraissent si peu conciliables, se sont-elles ainsi rapprochées ? »[1]. Il faut, pour comprendre l'étrange connexion, retrouver le moment où elle fut créée. La voix, les accents, les passions, appartiennent également à la musique et à la langue auxquelles on prête donc le même fonctionnement, si ce n'est qu'au lieu d'être arbitraires, les sons musicaux représentent ce qu'ils évoquent, ils sont « signes naturels ».

La réflexion sur l'origine de l'homme, sur ses fondements, implique de comprendre à quoi ressemblaient les premiers sons émis par l'humanité balbutiante, et pourquoi et quand ces premières voix se sont fait entendre : avec le premier homme ou la première société, par besoin ou par désir... Si l'on ne se contente plus de l'interprétation de l'Ancien Testament pour expliquer la genèse de l'homme et de son langage, il faut donc remplacer ce système d'explication global par un nouveau. Mais on ne se défait pas aisément de ses mythes, d'autant, sans doute, que toute question sur les origines risque toujours d'induire une réponse non scientifique : si une partie des systèmes d'explication que fournissent

1. De Brosses, *Traité de la formation méchanique des langues,* 1765, p. 2-3.

grammairiens et musicographes du XVIII^e siècle ressortit encore au *muthos*, c'est bien celle qui concerne la place du chant dans la genèse du langage.

Dans de nombreux écrits sur la musique et aussi dans plusieurs traités sur le langage, le chant tient souvent lieu de langue originelle. En effet, la langue articulée, trop sophistiquée, trop complexe, ne peut être conciliée avec l'idée d'une humanité primitive mue par ses besoins vitaux et ses passions fondamentales. On élabore donc l'hypothèse d'un langage plus simple mais plus passionné dont le modèle sera fourni par le chant. Le chant est alors conçu comme l'avatar du Chant Originel. Rousseau est l'un de ceux qui ont poussé le plus loin l'élaboration de cette théorie, mais les spéculations sur les origines existent avant lui et autour de lui. Lorsque Dubos prétendait que la langue articulée est composée de *signes de convention* tandis que la musique le serait de *signes naturels*[1], il établissait une distinction promise à un riche avenir. Dans la seconde moitié du siècle, ces analyses trouvent un grand développement car elles permettent de légitimer l'opéra qu'on fonde ainsi en nature, de proposer une conception de l'homme qui prend mieux en compte sa nature passionnelle, et une conception de la musique qui rend raison de sa dimension irrationnelle.

On peut reconstituer la matrice théorique du mythe de la langue originelle, tel qu'il se révèle à travers les écrits des musicographes et ceux des auteurs de traités sur le langage pris dans leur ensemble. Le mythe du Déluge en est au fondement car il s'agit en premier lieu de se débarrasser de l'explication de l'Ancien Testament qui postule que Dieu donna la parole à Adam, sans heurter les esprits par des propos trop ouvertement impies : la langue révélée a bien existé, mais, rejeté par le Déluge dans un état de nature, l'homme a

1. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719.

dû renaître, privé de l'attribut qui lui avait été accordé par la grâce divine. Il appartient alors au philosophe de rechercher comment, chez ces enfants « égarés dans des déserts, avant qu'ils connussent l'usage d'aucun signe »[1], la langue a pu se reformer. Cette démarche, qui est commune au premier grand texte français sur l'origine des langues, l'*Essai* de Condillac, ainsi qu'à l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau et à bien des écrits sur la musique d'auteurs moins illustres, a le mérite de distinguer deux temps, la Genèse et l'Histoire, entre lesquels prend place l'époque des origines – secondes – qui offre toute latitude à l'expérimentation imaginaire. Oscillation entre synchronie et diachronie, présentation d'un récit manifestement fictif comme une histoire vraie et d'une structure explicative comme une histoire ancienne : on peut affirmer qu'on assiste là à l'élaboration d'un mythe.

L'*Essai sur l'origine des langues* et le *Discours sur l'origine de l'inégalité* sont les deux œuvres de Rousseau qui d'une part nous permettent de comprendre sa pensée sur le langage originel, et d'autre part présentent la forme la plus élaborée des spéculations sur ce sujet qui occupe tant d'auteurs, musicographes, philosophes ou grammairiens.

Contrairement à Condillac, Rousseau pense que les premiers hommes vécurent d'abord isolés et qu'ils n'avaient donc aucunement besoin d'un langage. Les sociétés s'étant constituées, la parole n'était toujours pas nécessaire pour exprimer et régler les besoins physiques, mais « l'amour, la haine, la pitié, la colère (qui) leur ont arraché les premières voix ». Ces premières voix répondant à des besoins moraux et sentimentaux, « les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques ». Dans le

1. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), in *Œuvres philosophiques*, éd. Le Roy, 1947, II, I, p. 60.

deuxième état de nature, les jeunes gens réunis autour « des fontaines et des puits » déploient deux dispositions naturelles jusqu'alors enfouies, l'amour et le langage. C'est pourquoi les premières langues, « filles du plaisir », « portèrent longtemps l'enseigne de leur père », jusqu'à ce qu'en un troisième temps, la vie en société créant de nouveaux besoins habitue chacun à « retirer son cœur au-dedans de lui » et transforme ainsi la langue en ce que nous la connaissons[1].

Que l'on considère, comme Condillac, que la langue s'est perfectionnée ou, comme Rousseau et bien des musicographes de la seconde moitié du siècle, qu'elle a dégénéré, reste l'idée que « dire et chanter étaient autrefois la même chose » et que la distinction langue/chant est subordonnée à la dichotomie besoin/désir.

Il existe, de manière résiduelle, un élément dans lequel se décèle l'ancien lien de la musique et de la parole : l'accent. Si les dictionnaires définissent l'accent grammatical ou l'accent oratoire, ils évoquent plus rarement celui qui compose une des expressions les plus courantes au XVIII[e] siècle, l'accent des passions : « La nature a donné aux hommes les sons de la voix pour manifester leurs différentes sensations : ainsi l'on voit les enfants marquer par des accents vifs, tendres, gais ou tristes, leurs désirs, leurs besoins. C'est un langage dont nous conservons toujours l'intelligence... »[2]. L' « accent » désigne la part expressive de la voix, le signe par excellence de l'émotion, signe évanescent dont on ne décrit jamais clairement la nature et dont il est commun de dire qu'il précédait les mots articulés dans la langue primitive. Au XVIII[e] siècle, on parle aussi bien des accents de la langue que de ceux de la musique, puisqu'ils expriment dans les deux cas le support sonore des émotions : la sensibilité a un langage

1. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, p. 213-214.
2. J. Lacombe., *Le Spectacle des Beaux-Arts*, 1758, p. 248.

naturel, les accents en sont les éléments. Par eux s'explique la prééminence qu'on accorde à la musique vocale : l'idéal du compositeur serait justement de retrouver dans le chant, grâce à la parfaite coïncidence des accents musicaux et des accents de la parole, l'unité qui marquait la voix des origines.

On trouve chez Rousseau une deuxième caractérisation intéressante du chant des origines : après s'être préoccupé du support sonore de cette langue hypothétique, il s'intéresse au contenu sémantique de ses éléments : « Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes »[1]. Voulant présenter « les impressions inévitables de la passion qui cherche à se communiquer », les hommes usèrent de ces expressions figurées que les grammairiens du temps sont nombreux à considérer comme les plus « naturelles » puisqu'elles combinent le sens et l'émotion. Ainsi le trope est au sens ce que l'accent est à la voix.

Depuis cette langue originelle qui associait sens et chaleur, clarté et émotion, s'est opérée une scission qui a produit la musique d'une part et la langue articulée de l'autre. Là encore, si Rousseau théorise clairement cette idée, elle se retrouve couramment dans les écrits sur la musique de son époque. Les sociétés en se polissant ont eu besoin d'une langue plus riche, plus sophistiquée. Et le gain de précision s'est accompagné d'un affaiblissement de la faculté d'exprimer le sentiment. Ainsi, la langue articulée usant de signes de convention, les mots ne sont plus fiables : « Quelle est la caution des mots ? Ils n'ont ni rapport ni analogie avec les sentiments qu'ils expriment. Les mots d'amour, de haine, ne sont que des sons factices. La nature reste muette devant moi : comment la reconnaître ? Comment en ressentir la force ? Sur quoi se

1. *Essai, op. cit.*, p. 169.

déterminer ? »[1]. Les hommes se comprennent mal car les mots, ne portant que le sens rationnel, ne sont pas sûrs. Ce qui leur manque, la part expressive, émotionnelle du sens, s'est réfugiée dans la musique. Principe énergétique, celle-ci porte la part de chaleur et la vie qui manquent aux mots. Toutefois, son message est flou : « Le langage de la musique est vague, mais il est plein de feu et de chaleur. Le langage de la poésie est clair et précis, mais il est souvent moins animé que ne le demandent les sentiments et les passions qu'elle doit exprimer. »[2] On comprend dès lors que le chant ait pu représenter au XVIII[e] siècle une sorte de retour à une expression intègre. Échappant par la musique à l'arbitraire qui caractérise les mots, sa compréhension est plus immédiate car la nature lui tient lieu de référent : son sens s'enracine dans la nature de l'âme, dans le foisonnement des passions.

Mais cette scission qui se serait produite entre la langue et la musique menace de se redoubler à l'intérieur même de la musique. L'ancienne puissance émotionnelle du chant des origines, quoique considérablement affaiblie, transparaît encore dans la mélodie. Mais les modifications de la langue, qui se perfectionne au rythme de la société qui se police, trouvent leur corollaire dans le développement de la musique : les progrès de l'harmonie attestent la déchéance de l'art musical et y participent : « En quittant l'accent oral et s'attachant aux seules institutions harmoniques, la musique devient plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler, bientôt elle ne chantera plus. »[3] Dans tous les textes – nombreux – où l'harmonie est dénoncée, l'argumentation reprend

1. E. de Béthisy de Mézières, *Effets de l'air sur le corps humain,* 1760, p. 27-28.
2. Rochemont, *Réflexions d'un patriote,* 1754, p. 35.
3. Rousseau, *Essai, op. cit.*, p. 239-240.

les éléments qui distinguaient la musique de la langue : si la mélodie exprime les sentiments et provient directement du cœur, l'harmonie n'est que le fruit de l'activité de la raison et à ce titre elle peut être méprisée. Si là n'est pas la seule raison du débat des « mélodistes » et des « harmonistes » dans la seconde moitié du siècle, c'en est une. Ainsi, la langue primitive s'étant scindée, la composante émotionnelle, chaleureuse et univoque du sens, qui a été perdue lors de la constitution des langues de convention – ou du moins qui n'a pu s'y formaliser – est recueillie dans la musique et ne s'atteint plus que par elle. Mais cette première rupture menace de se reproduire au sein de la musique, car favoriser l'harmonie aux dépens de la mélodie revient à favoriser le savoir et la raison au détriment de l'expression des sentiments.

Face à cette perte du pouvoir de signifier totalement, à cette dégénérescence qui se traduit par la création de deux langages aux vocations complémentaires, l'opéra apparaît bien sûr comme une possibilité de regagner l'unité perdue : « car il y a une sorte de vraisemblance qu'il faut conserver, même à l'Opéra, en rendant le discours tellement uniforme, que le tout puisse être pris au moins pour une langue hypothétique »[1].

Il apparaît donc que cette quête des origines ne révèle pas tant une préoccupation des origines pour elles-mêmes que le souci de comprendre la spécificité humaine. L'étude du langage, musique et verbe, se propose comme une voie d'accès privilégiée à cette connaissance. Dans la seconde moitié du siècle, on constate qu'une conception s'est modifiée : l'expérience première de l'esprit, au lieu d'être affectée du signe de l'imperfection, se voit attribués les caractères de l'authenticité, de l'unité et de la chaleur. En fait, derrière

1. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 1753, Éd. Kintzler, p. 70-71.

cette conception, transparaît non pas l'homme ancien mais l'homme pulsionnel qui est une composante de l'homme de tous les temps, celle qui échappe à l'homme rationnel et que révèle la musique. Les recherches sur les deux systèmes sémiotiques qui semblaient dévier de l'idée de fondement vers celle d'origine aboutissent donc bien à leur objectif initial, découvrir les fondements de l'humain. Car cet homme chantant mythique est plus un homme fondamental qu'un homme originel. Et c'est bien la vocation des mythes d'expliquer, sous couvert de récits sur les origines, des données humaines fondamentales.

II. — Le principe de l'imitation

Reste à comprendre comment fonctionnent ces deux systèmes sémiotiques, c'est-à-dire comment ils produisent du sens et quelle est leur finalité.

La Jonchère note : « Aussi la musique imitative est-elle la vraie et la seule musique. Toute celle qui n'imite rien n'est pas proprement musique. C'est une suite, ou une réunion de sons qui frappent l'oreille et ne vont pas au-delà »[1]. La musique a un sens, à n'en point douter, il faut qu'elle en ait un si elle veut prétendre à l'attention et au respect. Et même il faudrait que ce sens soit le plus précis possible... Mais comment produit-elle son sens ? Comme tous les arts, répond le XVIII[e] siècle, par imitation. Dans la quasi-totalité des textes, jusque vers 1770, le principe est admis comme une évidence : comme la peinture imite par les couleurs, la poésie par les paroles et la sculpture par les formes, la musique imite par les sons. Ainsi est-on fidèle au principe de la mimèsis qui se trouve dans le premier chapitre de la *Poétique* d'Aristote, ou du moins fidèle à l'interprétation qu'en donne le

1. La Jonchère, *Théâtre lyrique,* 1772, p. 73.

XVIII[e] siècle. Mais qu'imiter et comment l'imiter ? Où l'on peut constater une nouvelle fois que les deux systèmes de la musique et du langage articulé vont se prêter secours...

Depuis le début du siècle, il est acquis qu'il faut imiter la nature. Mais il existe deux versions de cette injonction : nature des choses et nature des hommes. Il serait assez simple de considérer que la musique a pour but de représenter des objets sonores, vents, tempêtes, ruisseaux ou rossignols dont elle fournirait la « copie ». Mais copier n'est pas imiter et si la musique du XVIII[e] siècle propose parfois des pièces descriptives (travail du maréchal-ferrant, tempêtes ou oiseaux divers), elle ne saurait s'arrêter là. Elle doit aussi peindre la nature de l'homme.

Une interprétation mécaniste de la théorie de l'imitation va dominer le premier demi-siècle : la musique doit exciter les passions en passant par le corps. Ainsi on spéculera sur les effets de la musique sur le corps humain. Cette interprétation sera encore vivace après 1750, soit de manière résiduelle, soit parce que les théories sensualistes la renouvellent : en effet, la définition de la sensibilité dans l'*Encyclopédie* comprend aussi bien les sentiments que les sensations. Les mécanistes se trouvent donc aussi bien du côté des tenants de l'esthétique classique pour qui la passion a toujours une origine matérielle et repose à la fois sur la constitution mécanique du corps humain et sur les circonstances que ce corps rencontre, que chez les sensualistes, pour qui l'âme n'acquiert d'idées qu'à la suite de sensations. Les analyses mécanistes se fondent sur l'existence de prétendues analogies entre le corps et/ou l'âme et le son. Parfois on pense que les fibres du cerveau entrent en vibration avec le son qui « a rapport », ou encore que le corps contient une multitude de nerfs qui rejoignent l'âme et sont activés par la musique. Plus raisonnablement, Condillac pense que « l'oreille est organisée pour saisir un rapport

déterminé entre un son et un son »[1]. Ces analogies entre la nature du son et la nature du corps se concrétisent parfois dans l'image du corps-instrument et trouvent leur corollaire dans certaines ébauches de codifications qui mettent en rapport des états affectifs et des tonalités ou des instruments.

A partir du milieu du siècle, avec Rousseau, on se convainc progressivement que la musique doit peindre l'univers moral, et l'on prétend dans un très bel ensemble que la musique est le langage des passions : l'oreille n'est plus conçue que comme la voie d'accès directe au cœur, sans l'entremise du corps. Alors l'opéra n'émerveille plus, il émeut, les passions ne s'excitent plus, elles s'inspirent. Ces modifications sont liées au statut de la musique comme *langage* des passions, avec tout ce que l'idée de langage évoque pour un homme du XVIII[e] siècle. Grimm écrit : « La musique est une langue. Imaginez un peuple d'inspirés et d'enthousiastes (...) ; un tel peuple chanterait au lieu de parler, sa langue naturelle serait la musique. »[2] Mais le rapprochement avec la langue est plus précis encore. En effet, on s'aperçoit que souvent la nature du signe musical est pensée en analogie avec celle du signe linguistique. On rapporte alors la signification à une structure ternaire comprenant l'idée, le son et l'objet, et l'on tente de saisir la nature du lien qui unit trois éléments aussi disparates. Dans la musique, les *objets* concernés par les signes sont les passions. Comment concilier cette conception et le principe d'imitation ? L'idée de « déclamation naturelle » le permet. L'abbé Morellet écrit : « Toutes les passions et tous les sentiments du cœur humain ont leur déclamation naturelle »[3], et plus loin : « Or je dis que cette déclama-

1. Condillac, *Traité des sensations* (1754), *op. cit.*, I, VIII, p. 240.
2. Grimm, *Encyclopédie*, article « Poème lyrique », vol. 12, p. 824 *a*.
3. Morellet, De l'expression en musique, in *Mercure*, novembre 1771, p. 124.

tion naturelle est le modèle que copie l'imitation musicale. » On peut rendre compte de cette déclamation composée d'accents par la structure ternaire évoquée plus haut : les sons/accents représentent les idées/sentiments suscités par certains objets. L'imitation copie cette configuration : aux accents se substituent les sons musicaux. L'expression naturelle des passions étant un phénomène sonore, il devient relativement aisé de comprendre comment on peut imiter ces sons par d'autres.

Déclamation naturelle, expression naturelle des passions, l'adjectif *naturel* est plus précis qu'il y paraît. En analysant la signification de l'expression « signe naturel » chez Condillac, on peut émettre quelques hypothèses sur le sens de l'affirmation quasi unanime que le chant est naturel. Pour le philosophe, est naturel le signe dont la passion est à la fois la cause, le sens et l'effet. Ce dernier point est important : le signe naturel provoque ce qu'il évoque. Or c'est bien là ce qui caractérise les signes musicaux : la passion en constitue le sens et la cause, et c'est un cliché d'époque de prétendre que la musique doit éveiller dans l'auditeur les sentiments qu'elle évoque. Au cours de l'évolution, suggère Condillac, les signes naturels ne sont plus spontanés mais ils sont utilisés par un effet de la volonté : de même, au XVIII[e] siècle, on s'offre le plaisir raffiné de ne plus attendre que la joie ou la douleur surviennent pour les exprimer – on les *joue* sur scène.

Chacun reconnaît que le signe linguistique est arbitraire : seule la convention y lie le son et l'idée. Rien d'étonnant alors si l'on imagine volontiers que la musique est composée de signes naturels, c'est-à-dire de signes où le son et l'idée sont liés par un lien de nécessité. A la convention, toujours soupçonnée d'illégitimité, on oppose l'ordre de la nature.

Pour comprendre le signe musical, il faut encore s'interroger sur le troisième pôle de sa structure, l'objet. Le son représente l'idée, l'idée est l'image de l'ob-

jet. Comment procède l'imitation musicale quand la musique est considérée comme le langage des passions ? Et encore, comment élargir le champ des possibilités de l'imitation musicale ? Si la musique peut peindre les sentiments qui nous affectent, elle peut encore peindre les objets les plus variés... l'odeur d'une rose par exemple : « Au lieu de l'objet même, elle peint le caractère de la sensation qu'il nous cause. »[1] Car il existe une analogie entre sentiments et sensations, c'est « la situation de plaisir ou de trouble où ils mettent notre âme »[2]. Or tout le réel est convertible en sentiments, chaque perception, chaque objet éveille au fond du cœur un écho. Alors, rien ne peut échapper à l'imitation musicale. Dans la structure ternaire qui correspond à cette conception de l'imitation musicale, l'idée dont s'empare la musique n'est pas l'image de l'objet, mais sa traduction dans le registre du sentiment.

Ce fonctionnement privilégie la musique par rapport à la peinture et à la langue. Car contrairement à la première, elle ne se contente pas de re-présenter l'apparence d'un objet, son domaine est celui du cœur ; contrairement à la seconde, elle sait réveiller les sentiments au lieu d'effleurer le sens : « Nous nous contentons, quand nous parlons des choses, d'en rappeler les signes, et nous en réveillons rarement les idées. »[3] A ce regret souvent attaché aux réflexions sur la langue répond la musique qui s'ancre dans la sensibilité au lieu de n'être qu'un miroitement de la raison.

Pourtant, la musique occupe le dernier rang dans les arts d'imitation. C'était déjà la position du premier demi-siècle, constatant que la musique ne pouvait qu'imparfaitement imiter la nature et qu'elle avait

1. Marmontel, « Opéra », *Dictionnaire de grammaire et de littérature*, 1789, t. V, p. 127.
2. D'Alembert, Discours préliminaire de l'*Encyclopédie*, p. XII.
3. Condillac, *Essai, op. cit.*, p. 75.

pour cela besoin du secours de la langue. C'est encore le point de vue de l'*Encyclopédie*. Mais d'Alembert répond à ce reproche que la faute en revient aux musiciens qui manquent d'inventivité : il faut élargir les ressources imitatives de la musique. La langue, et plus précisément le principe de formation des tropes, sera l'un de ces moyens. Dans un chapitre sur les « différents sens dont un mot est susceptible »[1], il évoque le « sens par extension », situé entre sens propre et sens figuré, et l'exemple dont il l'illustre, « musique brillante », est l'occasion d'une longue digression qui porte sur la capacité de la musique « à réveiller en nous la mémoire d'un objet physique différent du bruit » par le moyen de sons et « par la dénomination que ces sons ont dans la langue ». Il en donne un exemple : le feu occupant la place la plus haute dans la séparation des éléments, ne peut-on alors le représenter par une suite de sons qui s'élèvent avec rapidité ? « en ce cas la musique serait parfaitement analogue à ces deux phrases, également admises dans la langue : *le feu s'élève avec rapidité, des sons qui s'élèvent avec rapidité.* La musique ne fait autre chose que réunir en quelque sorte ces deux phrases dans un seul effet, en mettant le son à la place du *feu* : la musique réveille en nous l'idée attachée à ces mots, s'élever avec rapidité. »[2] Ainsi, en écoutant la musique, on devrait pouvoir la déchiffrer à rebours du compositeur, c'est-à-dire la traduire en une expression de la langue articulée (les notes s'élèvent), puis lui substituer l'expression propre (le feu s'élève). La fonction de la langue, dans cette recherche des moyens d'imiter l'inimitable, serait d' «encoder » et de permettre le « décodage » de la musique à travers un système de métaphores.

1. D'Alembert, *Éclaircissement sur les Élements de philosophie*, in *Mélanges de littérature*, 1767, t. V, p. 162.
2. *Ibid.*, p. 158.

Classique, cette proposition de d'Alembert l'est, dans la mesure où elle suppose qu'entendre la musique met en jeu une opération mentale *déchiffrable* qui s'apparente à la traduction de métaphores. Elle fait intervenir le « génie » de la langue dans toute sa singularité, et d'Alembert est conscient que la langue reflète une vision du monde dont la relativité ne lui échappe pas : un peuple dont la langue n'admettrait pas les mêmes expressions ne comprendrait pas la musique de la même façon. De même, il avance que seul le manque d'expressions communes à l'ouïe et à l'odorat empêche la musique de peindre ces sensations.

La deuxième source d'imitation, très présente dans la tragédie lullyste (voir *infra*), repose sur l'idée qu'il existerait des analogies réelles entre les impressions produites par les objets du monde et par les sons. La musique obéit alors à une lecture du texte très pointilliste où, selon une tradition bien établie dans la musique française, certains vocables « lyriques » reçoivent un traitement musical spécifique. *Ut pictura poesis* : on entendra « un roulement sur le mot *chaîne*... ; sur le mot *foudre*, l'éclat et la chute de la foudre ; sur le mot *voler*, le mouvement d'un vol ; sur le mot *descendre*, les degrés d'une descente, etc. »[1]. L'interprétation obéit au mot à mot au point que, par exemple, la ligne mélodique montera puis descendra sur la brève séquence « Je sors de mes grottes profondes » (Lully, *Acis et Galatée*). Mais cette conception sera largement critiquée à partir de la Querelle des Bouffons car on l'accusera de raffiner dans les détails et de manquer la mission principale de l'opéra : exprimer les passions.

Un dernier procédé relève cette fois de la métonymie. L'imitation des saisons permet à Lacombe de fournir un bon exemple. Pour l'automne, suggère-t-il,

1. Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1704, t. II, p. 203.

le compositeur doit tirer ses idées des vendanges, imiter le bruit des pressoirs, de la chute du raisin dans la cuve, et terminer par des « ris bacchiques »[1]. Ainsi, l'automne se résout en vendanges et les vendanges en rires bacchiques. Le thème de départ s'interprète selon la figure connue de la métonymie et l'on passe d'une manifestation de la nature physique sans rapport avec l'homme à l'expression d'un sentiment, la joie.

Ainsi, contrairement à la peinture qui apparaît comme simulacre de la réalité extérieure – les oiseaux s'y trompent et veulent manger les raisins peints –, ou comme re-présentation objective, la musique inclut dans sa composition même le point de vue du sujet. Elle est l'expression de l'homme regardant l'univers, et l'homme de la seconde moitié du XVIII[e] siècle vibre d'émotions à ce spectacle. Diderot proposait d'introduire l'homme au centre de l'*Encyclopédie* comme il se trouve au centre de l'univers, lui donnant voix et sens. Les théories de l'imitation musicale comme langage des passions révèlent qu'il est au centre de la musique, qu'il lui donne son sens.

1. Lacombe, *op. cit.*, p. 264.

Chapitre II

L'UNION DES DEUX LANGAGES DANS LE SPECTACLE LYRIQUE

I. — Naissance de l'opéra

La tragédie en musique a été créée par deux hommes, Quinault et Lully. Bien qu'elle fasse la synthèse d'éléments appartenant à des genres qui lui préexistent, ballet, pièce à machines, pastorale, tragi-comédie et tragédie, elle n'est pas le produit d'une évolution, mais une création brutale : le 27 avril 1673, au Jeu de Paume Becquet, rue de Vaugirard, en présence du Roi, on donne *Cadmus et Hermione*. Cette première tragédie présente déjà tous les traits essentiels du genre, tel qu'il subsistera jusqu'après Gluck.

Le grand ancêtre de la tragédie en musique française est bien entendu l'opéra italien. Depuis le XVI^e^ siècle jusqu'au règne de Louis XIII, le goût pour la musique italienne s'est développé. Puis, au milieu du XVII^e^ siècle, Mazarin introduit l'opéra italien en France.

Le premier *dramma per musica* qui nous soit parvenu et qui annonce la disparition de la polyphonie à brève échéance, est l'*Euridice* (1600) d'Ottaviano Rinuccini, mis en musique par Jacopo Peri, à l'occasion du mariage du Roi de France, Henri IV, avec Marie de Médicis, fille du grand duc de Toscane. Né des travaux de la *Camerata fiorentina*, ce nouveau genre gagne rapidement les principales villes italiennes puis européennes

et se transforme au gré des langues et des sensibilités nouvelles auxquelles il se plie. Si cette nouvelle musique représente d'abord un appauvrissement de la composition musicale en tant qu'art savant, elle n'en marque pas moins le début d'un renouveau du langage musical. Le pâle *recitar cantando* de Peri se fait d'abord plus expressif, plus proche de l'aria. Puis on assiste à la différentiation nette en *recitativo secco* et *aria da capo* qui constituera le modèle de l'opéra napolitain et du baroque finissant. La virtuosité vocale attire de plus en plus le public. La cantate, d'invention italienne, se diffuse et propose des miniatures pour un à trois solistes et quelques instruments formant la basse continue.

La découverte de l'opéra en France est due à la volonté de Mazarin d'imposer l'art lyrique de son pays à la cour. Cette découverte n'alla pas sans difficultés et sans échecs, mais elle produisit un choc. Tout en n'appréciant guère l'opéra italien, les Français découvraient que pouvait exister un véritable théâtre lyrique dont ils n'avaient pas l'équivalent, théâtre dans lequel la musique n'était pas un accessoire mais un langage poétique à part entière, au même titre que les paroles. En 1645, la *Finta Pazza* (Strozzi, Sacrati) attire la curiosité : mais si les machines fascinent, la musique et les longs récitatifs ne parviennent pas à retenir l'attention. Quand Mazarin fait donner l'*Egisto* de Cavalli, sans machines, il échoue. Le premier opéra italien représenté en France avec succès fut l'*Orfeo* (1647, Rossi). Le livret conçu spécialement pour la cour de France par Francesco Buti, évitait les longs récitatifs et, conformément au goût français, on introduisit des ballets. Les causes du succès selon les uns furent ce qui choqua les autres. On reprocha surtout à Mazarin le coût exorbitant de cette opération de prestige. Pourtant, dès après la Fronde, il fit revenir les comédiens italiens. Les opéras que l'on put voir alors tentaient de concilier les goûts italien et français, notamment par l'introduction des

ballets qui, comme les machines, enchantèrent le public que la musique et le drame continuaient de laisser plutôt indifférent. *Ercole amante* (1662, Buti, Cavalli), que Mazarin commanda pour célébrer le mariage de Louis XIV, fournit sans doute un modèle, artistique et idéologique, à Lully. Le livret regorge d'allusions politiques et mêle le bouffon et le sérieux, le noble et le trivial, tout en offrant de nombreuses opportunités aux machines. Le roi de France qui se fit applaudir dans plusieurs entrées de ballet y est peint sous les traits d'Hercule amoureux et tous les protagonistes incarnent des personnages bien réels dans un jeu de symboles et de paraboles auquel la noblesse était de longue date initiée. Toutefois, les Français, bien que sensibles aux machines, continuaient de bouder ce genre où de longs récitatifs en italien leur demeuraient obscurs.

Lorsque Giambattista Lulli, fils d'un meunier de Florence, se fit appeler Monsieur de Lully et créa la tragédie en musique, son invention se francisa bien vite. Tous les commentateurs du XVIII[e] siècle ont évoqué cette évolution. Rémond de Saint-Mard note que ce sont les Vénitiens qui apportèrent l'opéra, mais « en pitoyable état »[1]. L'abbé Dubos fait remarquer que les premiers faiseurs d'opéra avaient échoué pour avoir trop servilement imité les Italiens « sans faire attention que le goût des Français [avait] été élevé par les tragédies de Corneille et de Racine, ainsi que par les comédies de Molière » et qu'à ce titre il exigeait plus de « vraisemblance », de « régularité » et de « dignité » dans les livrets[2]. Ce goût français, sans doute inspiré – voire dicté – à Quinault par la Petite Académie chargée de veiller aux divertissements royaux, à laquelle il participa dès 1674, devait marquer ce que l'on perçut comme la victoire du bon goût sur la barbarie italienne.

1. *Réflexions sur l'opéra,* 1741, p. 18
2. *Réflexions critiques,* 1719, t. 1, 177-178.

Au début du XVIII[e] siècle, si l'opéra italien est mal connu, la musique vocale italienne l'est plutôt bien, notamment grâce aux cantates qui n'ont jamais cessé d'être données dans les salons et les concerts, et qui présentent l'intérêt d'être très différentes de l'art français du chant : ce sont des morceaux de musique pure. Très vite va se mettre en place la question qui, traversant tout le siècle, est le moyen d'une vaste interrogation sur l'art vocal : qui, des Italiens ou des Français, compose les meilleurs opéras ? Cette rivalité aura toujours une fonction stimulante sur les débats car elle privilégie deux types de réflexion : en premier lieu, elle pose le problème de la musicalité des langues ; l'italienne, plus sonore, serait plus propre au chant, tandis que la française, avec ses voyelles muettes, y serait moins favorable. Par ailleurs, elle alimente la réflexion sur le livret. Les poèmes français seraient meilleurs, dit-on avec une grande unanimité, et même chez les défenseurs de l'opéra italien. Dans tous les cas, la comparaison avec les Italiens et leur musique permet aussi bien de réfléchir sur l'art français que de brosser un portrait de l'âme française. A eux la belle musique, mais aussi la folie – contre la raison française –, la sophistication et la perversité – contre la simplicité et le naturel français. La question du respect des règles – souvent perçu comme trop servile en France – apparaîtra aussi fréquemment à l'occasion de cette comparaison.

Pendant la Querelle des Anciens et des Modernes, les partisans des Anciens vont souvent compter parmi les détracteurs les plus virulents de l'opéra. Genre moderne par excellence, il échappe à une application stricte des principes de la poétique aristotélicienne telle qu'on la lit à cette époque. En revanche, puisque selon eux les progrès de la civilisation concordent avec l'évolution des formes artistiques, les Modernes défendent la tragédie lyrique qui se présente comme la plus récente des inventions. Dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*,

Charles Perrault réussit même à la légitimer en invoquant... Aristote qui aurait pu trouver que les opéras manquaient à l'accomplissement du genre dramatique. Par un raisonnement qui sera souvent repris, il montre comment la place de l'opéra était toute désignée dans le système aristotélicien : il existait la comédie, fondée sur le vraisemblable pur, la tragédie, mêlée de vraisemblable et de merveilleux ; restait donc, pour parfaire la symétrie, à créer un genre exclusivement fondé sur le merveilleux. A partir de cette idée que « rien ne peut être trop fabuleux dans ce genre de poésie », une esthétique se met en place, fondée sur l'inversion et la transposition des règles du théâtre dramatique (voir chap. III, 2), et pour cela congédiant l'inspiration tragique au profit de la Fable et des romans chevaleresques – comme le comprit Quinault dès l'échec d'*Alceste* (1674) auquel fut préféré l'*Iphigénie* de Racine.

Mais, rien ne valant l'autorité des Anciens en matière de légitimation, et aussi parce qu'il s'agit là d'un rêve consubstantiel à l'opéra, les partisans de la tragédie lyrique et tous les musicographes du XVIII[e] siècle après eux vont prétendre que l'opéra est une ré-invention de la tragédie antique, et donc, non pas tant une création moderne que le retour à une forme éprouvée. La démarche était déjà celle des membres de la Camerata Bardi, à Florence, qui inventaient l'opéra en prenant explicitement modèle sur les Anciens : ils rejetaient les charmes gothiques et hédonistes de la polyphonie qui privilégiait la musicalité, au profit d'un chant conçu comme langage des passions et assurant la primauté de la parole. Au XVIII[e] siècle, on conçoit la tragédie grecque comme un spectacle total où tous les arts concouraient, amplifiant ainsi miraculeusement ses effets.

Il faut noter qu'on ne connaît alors de la musique grecque que ce qu'en ont dit les Anciens puisque pratiquement aucun vestige ne subsiste. On puise ses références chez Mersenne qui a inclus dans son *Harmonie*

universelle (1636) une partie sur la musique grecque, et dans les sept traités anciens qu'a publiés Meibomius (*Antiquae auctores septem graece et latine*, 1652). On ne sait presque rien sur la musique instrumentale, pas même s'il en existait véritablement une, et on ignore presque tout des instruments. Quand il s'agit des compositeurs, les connaissances sont à ce point vagues que l'on cite pêle-mêle des auteurs mythiques et historiques. C'est dire que les informations ne s'appuient sur aucune illustration concrète – situation propice à toutes les hypothèses ainsi qu'aux fantaisies. Ainsi, l'*Encyclopédie* affirme que « sous le nom de musique ils comprenaient, comme on vient de le voir, la danse, le chant, la poésie ; mais même la collection de toutes les sciences. » De même, on imagine bien des choses extraordinaires sur la tragédie grecque et sur ses effets, un des thèmes privilégiés des musicographes du XVIII[e] siècle. Ainsi se constitue un fonds de légendes et d'anecdotes empruntées aux Anciens, où tout auteur voulant écrire sur la musique puise son bien, perpétuant ainsi une mythologie propre aux discours des Lumières sur la musique, qui se maintiendra jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. Au point que, lorsque Gluck apportera ses réformes, on le félicitera de s'être autant rapproché de la tragédie grecque.

L'idée de restauration d'une forme originelle explique sans doute la longue et précoce carrière d'Orphée sur la scène lyrique. Ce mythe est doublement lié à l'opéra. Dans l'histoire de ses occurrences depuis l'Antiquité, on trouve trois aspects : Orphée civilisateur, l'époux d'Eurydice et la mort d'Orphée. Déjà, dans la première moitié du XVII[e] siècle, la « fable » d'Orphée est une référence du savoir très largement répandue qui apparaît fréquemment dans la conversation aussi bien que dans les textes littéraires. Mais Orphée est alors un thème de poète et le second aspect du mythe, Orphée et Eurydice, n'est que très rarement traité. En 1600, Jacopo Peri met en scène *Euridice*. De ce moment, Orphée va lentement

commencer à changer de registre : il n'est plus tant poète et fable de poète que musicien et sujet de livrets. C'est à partir de la seconde moitié du XVII[e] siècle que le mythe passe définitivement de la poésie à la musique vocale où il va s'épanouir librement. Au XVIII[e] siècle, c'est un compositeur, Rameau (parfois Lully), qui sera qualifié d' «Orphée de la nation ».

Orphée évoque donc à la fois un musicien et un poète, ce qui n'est pas sans rappeler les spéculations sur le langage originel. Il proclame, à travers la représentation du mythe à l'Opéra, la victoire de la musique sur la mort, et donc la toute-puissance de cet art. Mais dans les écrits sur la musique de l'époque, c'est un autre aspect du mythe qui joue un grand rôle, celui d'Orphée civilisateur qui adoucit les hommes encore sauvages et leur apprend à vivre en société. En somme, par ses deux aspects, Orphée apparaît comme le mythe opératique par excellence, et l'on ne peut guère s'étonner si le spectacle lyrique, qui prétend reconstituer la langue des origines, adopte le héros d'une histoire des origines.

II. — **Un modèle pour plusieurs générations : la tragédie en musique de Lully et Quinault**

Si l'on oublie maintenant la question de ses origines et que l'on envisage les moyens concrets qui ont permis la naissance du genre, il faut considérer que la tragédie en musique est avant tout le résultat de la rencontre raisonnée d'un poème et d'une partition, auxquels s'ajoutent danses et spectacle. Certes, avant *Cadmus et Hermione* (27 avril 1763), il existait des livrets de ballets où s'enchaînaient tant bien que mal des duos, des chansons et des chœurs. Il existait donc bien des pièces en musique... mais pas de tragédie en musique. Car c'est seulement avec l'invention du récitatif que devient possible un drame où les événements s'enchaînent avec logique et cohérence, où l'on peut

procéder à la peinture des caractères et à celle des passions de l'âme. En ce sens, la tragédie en musique est bien l'œuvre de Lully qui invente, ou du moins qui accommode le récitatif à la française en mettant en chant des vers récités. Le modèle qu'il met au point avec Quinault connaîtra des variations au XVIII[e] siècle, mais il donne le principe de l'opéra français.

Lully connaissait bien le récitatif italien, et il savait qu'il ne plaisait pas aux Français qui lui trouvaient des ressemblances avec les « plains-chants et airs de cloître ». C'est ce grief qui incita d'ailleurs son auteur, Pierre Perrin, à chercher le premier, avec Robert Cambert, d'autres solutions. Perrin avait tiré les conséquences de la découverte de l'opéra italien et, ayant obtenu un privilège pour fonder une Académie d'opéra en 1671, il réfléchit, à partir de l'examen de son prédécesseur ultramontain, aux moyens de créer un opéra français. C'est le sens de la « Lettre » (1659), placée par lui en tête de ses *Œuvres de poésie*, adressée à l'archevêque de Turin. Pour Perrin déjà, il était évident que la musique ne devait pas être un simple accessoire, qu'elle devait être théâtrale. L'une des solutions consistait – ce qui fut souvent fait et par Lully lui-même dans ses pastorales – à n'écrire plus que des enchaînements de chansons alternant avec le texte. Mais alors, comment mettre en musique une action de quelque importance ? Lully eut le génie de renverser le problème. Au lieu de n'être qu'une transition entre diverses formes musicales, le récitatif devint la matière même du drame dans laquelle celles-ci s'intégraient. Alors que les Italiens tendaient de plus en plus à distinguer les airs du récitatif, réduisant ce dernier à n'être que le moyen de faire progresser l'action tandis que les airs étaient des moments d'émotion intense, Lully choisit de rendre le récitatif expressif et dramatique, véhicule d'émotion d'où émergent certains morceaux d'une structure musicale plus affirmée.

Chez lui, l'alternance air-récitatif résulte d'abord de la tension émotionnelle du passage : « Un personnage qui dit quelque chose de plus vif, de plus emporté que le reste de son discours..., qui a tout d'un coup quelque redoublement de passion, quitte le train ordinaire du récitatif. »[1] Mais le surcroît de sentiment n'est pas seul à provoquer le chant. Certaines maximes générales – sur le bonheur, l'amour, etc. – s'y prêtent aussi bien car elles supportent la répétition impliquée par l'air et peuvent, puisqu'elles expriment des vérités unanimement admises, être l'occasion de duos ou de trios. Certains airs de Lully se fixèrent pour longtemps dans les mémoires et devinrent des modèles de comparaison, tel le fameux monologue d'*Armide* à propos duquel devaient polémiquer Rousseau et Rameau un demi-siècle plus tard.

Les déclarations de certains contemporains affirmant que Lully aurait pris modèle sur la déclamation de la grande Champmeslé donnent une idée de l'attention que le compositeur accorda aux problèmes de prosodie. Cette tragédienne, et avec elle les interprètes de l'Hôtel de Bourgogne, usaient d'une prononciation emphatique qui nécessitait « une grande ouverture de bouche » et « un ton de voix plus noble »[2]. C'est cette déclamation stylisée qu'aurait copiée Lully, faisant de son récitatif « un juste milieu entre le parler ordinaire, et l'art de la musique »[3]. En fait, s'il fut abondamment critiqué dès la mort de Lully, ce récitatif, par l'extrême attention portée à l'élément littéraire et par son souci de la prosodie, allait fixer pour longtemps le modèle de l'opéra français.

Les tragédies en musique qui découlèrent de cette innovation (onze en treize ans) se caractérisent par des

1. Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française,* 1704, I, p. 60.
2. Grimarest, *Traité du récitatif,* 1707, p. 89.
3. Lecerf, *op. cit.,* p. 101.

transformations profondes du schéma de la tragédie déclamée. Fort heureusement, Quinault est un homme de lettres accompli lorsqu'il commence à écrire des poèmes d'opéra puisqu'il a à son actif cinq tragédies, sept tragi-comédies et quatre comédies. Car le nouveau genre exige un travail très délicat : le « poème » doit s'intégrer dans un spectacle total, où se mêlent musiques instrumentale et vocale, danse et spectacle, reliés par une intrigue. Le tout doit avoir la dignité de la tragédie et prendre place parmi les genres sérieux. Ses livrets tiennent donc compte d'une contrainte décisive liée au genre : la visibilité. D'une part, un tiers de la représentation est occupé par des divertissements, qui sont des épisodes non dramatiques et principalement dansés. D'autre part, la tragédie en musique doit produire de l'émotion en évoquant des situations émouvantes. Les émotions qui se prêteront le mieux à cette extériorisation et à la mise en musique sont les plus visibles. Il ne faut donc pas vouloir exposer des passions ou des situations trop complexes. Par ailleurs, Quinault comprit très vite (à partir de la querelle d'*Alceste*) qu'il fallait placer ces nouvelles productions du côté du merveilleux pur, c'est pourquoi elles tirent d'abord leurs sujets de la mythologie grecque (Ovide), puis des romans de chevalerie (Herberay des Essarts, le Tasse et l'Arioste).

« La tragédie en musique de Quinault est plutôt un récit mis sur la scène qu'une intrigue qui se noue et se dénoue » écrit Girdlestone[1]. Elle commence bien comme une tragédie – quoique l'exposition en est souvent heureuse – jusqu'à ce qu'un événement imprévu et surnaturel, qui intervient plus ou moins tôt, vienne briser le déroulement de l'action[2]. Parmi les tyrans qui

1. *La Tragédie en musique considérée comme un genre littéraire,* Droz, 1972, p. 17.
2. *Cadmus* et *Isis*, fin de l'acte I ; *Thésée*, III ; *Atys* et *Phaéton*, IV ; *Roland*, V.

se plaisent à faire le mal, on trouve les dieux (les plus fréquents), les magiciens et leurs serviteurs. Les entrées et sorties des personnages se font avec moins de rigueur que dans la tragédie, un personnage se présente lorsqu'on a besoin de lui, ses déplacements ne sont pas nécessairement explicables ou cohérents : que fait donc Renaud dans les jardins de l'enchanteresse Armide au deuxième acte d'*Armide* ? La contrainte de visibilité empêche une caractérisation fine des personnages qui sont plutôt des types, exprimant une succession d'états d'âme. Le fait que leur réussite soit conditionnée par l'aide d'une puissance surnaturelle limite inévitablement l'épanouissement de leur personnalité et empêche que se dégage un véritable tragique. Les plus stéréotypés sont les parfaits amants qui combinent vaillance et soumission à leur dame. Les moins dramatiques sont les plus impuissants.

Tous sont amoureux. Des quelques formules possibles pour la situation de départ, la plus simple est la plus répandue, chez Quinault comme chez les auteurs jusque vers 1750 : A aime B qui aime C et en est aimé. La tragédie de Quinault se modèle sur la tragédie dramatique des années 1660 qui n'est pas politique ou héroïque mais galante[1] et dont les grands sujets sont exclus. Dans le spectacle lyrique, l'amour règne en maître et inspire d'émouvants monologues. Amour malheureux, amour heureux (dans ce cas il est souvent fêté dans des chœurs), amour jaloux (dans la moitié des opéras), s'il semble que toutes les variations soient exploitées, cependant l'amour ne constitue pas toute la matière des scènes. Car elles regorgent aussi de spectacle qui est un élément fondamental de la tragédie : fêtes marines, batailles, déplorations, traversée de l'Achéron, combats, prières, victoires, supplices, etc. Ce type de scène alterne avec celles

1. Seul *Phaéton*, qui met en scène une mère et un fils ambitieux, peut être considéré comme un essai d'opéra « politique ».

qui se rapprochent de la tragédie, où l'on parle, prend des décisions, etc. L'amour et les événements surnaturels rythment donc les livrets.

Le respect des unités de temps et de lieu, dans ce genre qui repose sur le contraste, la variété, la surprise, est tout aussi difficile que celui de l'unité d'action. Le décor change au moins une fois par acte. Le lieu est habituellement bien défini, mais le temps beaucoup moins. La durée réelle des actions est souvent impossible à déterminer, de même que le moment du jour.

La structure des poèmes est nécessairement très différente de celle de la tragédie déclamée. On remarque l'emploi des refrains et de fréquentes répétitions. On repousse l'utilisation exclusive de l'alexandrin dont la coupe trop régulière se prête mal à la mise en musique, au profit de vers inégaux dont la souplesse et la variété est favorable au chant. Dans les scènes émouvantes, le poète utilise volontiers la forme strophique et des effets de rondeau. Le choix du vocabulaire est lui aussi soumis aux impératifs du genre : il faut que les mots, par leur musicalité propre, se prêtent à la mise en chant et qu'en général le style ne soit pas trop subtil car les nuances passeraient inaperçues.

La tragédie en musique n'est pas vraiment optimiste bien que huit tragédies de Quinault sur onze aient une fin heureuse, résultant d'une intervention surnaturelle. La plupart des héros qui sont amoureux aimeraient mieux ne pas l'être et font l'éloge de l'indifférence. Comme dans la tragédie, dont Quinault observe strictement les règles de bienséance, le principal ennemi de l'amour est la gloire.

Trois éléments structurent la tragédie en musique : le chœur, le divertissement et le prologue. Les chœurs occupaient une place importante dans les premiers opéras italiens, et les parties chorales étaient nombreuses dans les ballets de cour. Ils occupent une place capitale chez Quinault. Malgré les propos de quelques contem-

porains, ils ne sont nullement comparables aux chœurs des tragédies grecques. Ces derniers avaient une composition homogène et restaient identiques d'un bout à l'autre de la pièce, dégageant une signification morale. Dans la tragédie en musique, ils interviennent soit dans les divertissements, soit dans l'action. Dans l'action, ils représentent souvent les habitants du pays dont le souverain est engagé dans le drame. Ils peuvent également représenter des catégories plus précises, surnaturelles ou non : soldats, prêtres, fées, furies, etc. Leur rôle consiste souvent à chanter un sentiment unique, conforme ou contraire à celui du héros : supplications à un dieu, expression de l'épouvante, louanges, lamentations... Alors que dans l'opéra italien, c'est la fonction de l'aria d'arrêter l'action et de procurer un moment de repos, ce rôle est dévolu au chœur dans l'opéra français. Son importance musicale répond à l'importance des foules sur le plan dramatique : contrairement à la tragédie qui met en scène un personnel réduit, la tragédie en musique montre souvent des foules.

Autre élément de repos, le divertissement ou intermède qui interrompt régulièrement l'action : il s'agit d'une scène comportant solistes et ensembles, où les chants sont tantôt accompagnés, tantôt séparés par des danses qui forment autant d'entrées de ballets. Quinault essaie toujours de rattacher ses divertissements à l'action. Il y en a généralement trois ou quatre par tragédie, dont la fête ou la catastrophe finale. A l'instar du chœur, il constitue un élément structural de la tragédie en musique, puisqu'il réalise la combinaison de la danse et du drame, de même que le chœur réalise l'alternance du collectif et de l'individuel. De plus, il représente un moment de détente qui succède à la tension. Il arrive qu'il soit malaisé de distinguer clairement une scène où figurent de nombreux participants d'un divertissement. La magie, qui tient une place de choix dans les ballets, les pastorales et les

tragi-comédies, est largement exploitée dans les divertissements. Permettant bien des transformations et des prodiges de toutes sortes, les motifs de son emploi sont peu variés. Elle permet de flatter le goût pour la cruauté et l'appel à la compassion. Mais aussi, lorsqu'elle est inoffensive, elle permet le jeu des machines, les illusions les plus baroques.

Troisième élément structurant, le premier dans l'ordre d'apparition, le prologue. Louis XIV souhaitait être loué dans les réjouissances qu'il offrait à sa cour. Quinault le fit figurer dans tous ses opéras, plus exactement dans chaque prologue dont il est le personnage principal. Soleil, héros, vainqueur, ou « le plus grand roi du monde », c'est sous des séries d'allusions transparentes que le monarque, ses vertus et ses hauts faits sont mis en scène. « En grand artiste familier de Versailles, Quinault conçoit le prologue comme une sorte de vestibule dont le dessin, la décoration et les proportions annoncent l'édifice tout entier. »[1] L'opéra réalise ainsi le tour de force d'associer le divertissement et la louange du roi. Mais il ne s'agit pas d'un ornement : la structure, la formulation et les thèmes sont identiques à ceux de la tragédie qui suit et ils assurent la cohésion entre les deux parties de l'œuvre. Le spectateur a l'impression d'un parallélisme étroit entre elles. De plus, l'ouverture assure la continuité sonore entre prologue et tragédie puisqu'elle est reprise à la fin du prologue. Sur le modèle des médailles et des emblèmes qu'elle élaborait, la Petite Académie a privilégié la coexistence, au sein d'une même œuvre, de la double représentation du monarque : représentation « directe » dans le prologue, transposition métaphorique dans la tragédie.

Cette tragédie en musique allait servir de modèle pour longtemps. Ses créateurs ne furent pas également estimés par la postérité : la gloire de Quinault se pro-

1. M. Couvreur, *J.-B. Lully,* Marc Vokar (éd.), 1992, p. 328.

longea et s'amplifia pendant la première moitié du XVIII[e] siècle, tandis que celle de Lully alla en décroissant, jusqu'à encourir l'irrespect d'un Jean-François Rameau, en cela fidèle écho de son temps, qui qualifie sa musique, dans *Le Neveu de Rameau*, de « plain-chant » et de « psalmodie ».

III. — Trois types de relation poème-musique

Les relations entre musique et livret tout au long du siècle peuvent s'analyser selon l'angle d'approche de trois moments successifs : celui qui consacre l'opéra de Lully, l'irruption de l'opéra de Rameau qui n'aura pas d'héritier, et enfin, la conception qui a cours dans la seconde moitié du siècle. Cette dernière représente le triomphe à la fois d'un point de vue que, pour simplifier, on peut qualifier de rousseauiste et, dans le dernier quart du siècle, de l'opéra de Gluck. Un point commun à ces trois temps : chaque fois l'on croit que la musique ne saurait se dispenser de la référence au langage pour avoir un sens. Mais le fait que la musique doive avoir un sens ne renvoie pas, comme aujourd'hui, à la notion d'expressivité : le lien de la musique et de la langue est conçu de manière beaucoup plus forte et plus précise, particulièrement lorsqu'il s'agit de la musique lyrique. Au long du siècle, trois types de relation musique-langue vont donc exister, dont l'un ne sera que celui de son auteur, Rameau, tandis que les deux autres domineront chacun une moitié de siècle : le modèle lullyste, et le modèle rousseauiste.

Le public des premiers opéras ne souhaitait pas, et de loin, être immergé dans un flot de musique et de beau chant. Il exigeait de comprendre le sens de toutes les paroles. Pierre Perrin affirme qu'entendre l'opéra sans comprendre les mots, c'est regarder danser sans entendre les violons. En effet, la tragédie dramatique constitue bien le *repère* de la tragédie en musique.

Mais il reste, on l'a vu, de grandes et incontestables différences : le texte de la tragédie lyrique est nettement plus concis, l'intensité dramatique plus relâchée, on y rencontre immanquablement des magiciens et des dieux qui conditionnent toujours les dénouements. Et surtout, ce qui marque ces livrets d'une empreinte très caractéristique, c'est la nécessité de la visibilité.

Ces différences s'expliquent par les fonctions inverses attribuées à chacune des deux formes : le domaine de la tragédie en musique est celui de l'illusion, tandis que la tragédie dramatique a pour mission la peinture de la vérité. Mais rien de dépréciatif dans cette notion d'illusion : elle joue un rôle fondamental dans l'esthétique classique. L'opéra de Lully et Quinault, comme celui de Rameau d'ailleurs, est, comme l'a bien montré Catherine Kintzler[1], le représentant de l'esthétique classique fondée sur la théorie cartésienne des passions. Descartes, et avec lui le classicisme, définissent la passion comme une émotion incontrôlée, un phénomène subi par l'âme, et ils réfléchissent au moyen de l'expliquer comme à celui de s'en arranger pour éviter des désagréments et même en retirer du plaisir. Car la passion n'est pas désagréable en elle-même, mais l'impossibilité de la prévoir et d'en contrôler les effets la rend problématique. L'explication matérialiste des passions postule qu'elles empruntent la voie du corps pour atteindre l'âme dont elles sont les illusions. Mais comment s'en arranger ? Descartes affirme que les passions dépendent absolument des actions qui les produisent et ne peuvent qu'indirectement être changées par l'âme. Ce pouvoir indirect peut s'obtenir de deux manières : premièrement, en réunissant artificiellement les conditions matérielles susceptibles d'en-

1. C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, Minerve, 1991 et *J.-P. Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Le Sycomore, 1983.

gendrer des passions agréables, en leurrant le corps le temps d'un divertissement ou d'une comédie ; deuxièmement, en adoptant un point de vue de philosophe, c'est-à-dire un type de regard qui permet de s'extraire de la situation en se mettant en position de spectateur : en étant au spectacle de soi-même. Alors désinvesties de la réalité qui les rend pénibles, toutes les passions, même les plus pénibles en elles-mêmes, procureront du plaisir à l'âme, car elle fera ainsi l'épreuve de sa force. Ce que les philosophes ne réalisent qu'à grand-peine, l'art le produit tout naturellement, par définition : la théorie cartésienne des passions qui propose une éthique de la maîtrise aboutit nécessairement au principe de l'illusion esthétique. Car dans les deux cas d'intervention sur les passions évoqués par Descartes, aller au théâtre ou être spectateur de soi-même, on use du même artifice, la mise en scène, la représentation. C'est pourquoi l'esthétique classique privilégie toutes les formes de théâtre où l'artiste utilise des moyens sensibles pour provoquer l'illusion des passions. La tragédie en musique, spectacle où tous les arts concourent, répond particulièrement bien à la nécessité de l'illusion par laquelle le spectateur fait l'épreuve de sa maîtrise en satisfaisant sa raison et en enchantant son corps.

On imagine bien qu'avec un objectif si fondamental, le texte de la tragédie en musique pouvait difficilement n'être qu'un prétexte à musique, qu'un canevas sur lequel un compositeur broderait en toute fantaisie, mais qu'il devait participer à cette mise en scène des passions. D'autant que l'idée fondamentale qui régit le modèle lullyste est que la musique n'acquiert son sens que par référence à la langue. Plus encore, les relations musique-paroles sont pensées sur le mode de la subordination de la musique au texte poétique. Ce texte est premier, il donne cohérence et sens à la musique qui lui est soumise. La musique par elle-même étant dénuée d'expression, elle a besoin du matériau linguis-

tique pour acquérir un sens ferme. Car une musique sans signification apparente n'est que vacarme et absurdité : « Sonate, que me veux-tu ? » demande Fontenelle – et le siècle avec lui. Or, et c'est là une conviction de l'époque, aucun phénomène ne peut être signifiant s'il n'est linguistique – ou au moins soutenu par la langue articulée. Ainsi, dans le récitatif lullyste, la musique se modèlera sur la parole, et non pas sur la parole ordinaire mais sur la déclamation. Le tissu musical s'y conforme au phrasé poétique et à l'exactitude de la prosodie. Parce que les inflexions de la langue doivent être rappelées par la musique, Lully en traduit la matérialité par des durées, des accents d'intensité, des suspensions, des silences, etc. Une deuxième manière d'asservissement de la musique au texte réside dans le rapport analogique entre le sens des mots et leur traitement musical : la voix monte sur « cieux » ou sur « soleil », descend sur « abîme », et tremble sur « frimas ». Conformément à l'esthétique classique pour laquelle les passions ont une cause matérielle, la médiation matérielle reste une notion essentielle : médiation par le réel de la langue, ses sonorités comme ses tropes.

Le modèle lullyste n'a pas été théorisé par Lully ou Quinault : à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e, il allait de soi au point que nul ne l'évoqua jusqu'à ce qu'il fût mis en cause par Rameau. Dans les *Bijoux indiscrets*, Diderot appelle Lully « Utmiutsol » et Rameau « Utrémifasollasiututut ». Au premier la simplicité et la clarté de l'accord parfait, au second un surnom chargé de rien moins que toutes les notes de la gamme et terminé par un « rebattement ». En effet, Rameau va déranger la conception lullyste de la tragédie lyrique et provoquer le scandale. En 1733, lors de la représentation d'*Hippolyte et Aricie*, les spectateurs ont l'impression que la tradition a été tellement bouleversée qu'une querelle véhémente se déclare où les

positions s'expriment avec clarté. Deux types de reproche révèlent la conception lullyste : Rameau écrit une musique choquante car trop autonome et juste faite « pour l'oreille » ; la cause en est que c'est là musique d'Italien et de « géomètre », trop sophistiquée. Pourtant, les conceptions de la seconde moitié du siècle vont mettre en évidence, par contraste, la parenté qui unit les tragédies lullyste et ramiste : toutes deux relèvent de l'esthétique classique.

Cependant, rejets, colères et querelles ont parsemé la carrière de Rameau, qui provenaient autant d'amateurs du vieux style que de jeunes contestataires comme Rousseau – position bien singulière que celle de Rameau qui ne fut reconnu ni par ses devanciers ni par ses successeurs... C'est que la conception des relations musique-paroles de Rameau différait autant des uns que des autres. Un point comparable entre lullystes et rousseauistes : la musique est perçue comme un phénomène signifiant. Une différence : si la référence à la langue est commune, les premiers pensent à la langue articulée, médiatisée, tandis que les seconds rêvent d'une langue idéale, transparente. Le scandale autour d'*Hippolyte et Aricie* n'est qu'un prélude à la bataille. Bruit et vacarme, voix couvertes par l'orchestre, « accompagnements » (c'est ainsi que, très éloquemment, on désigne souvent la musique) qui étouffent les paroles... On reproche à la musique de cet opéra d'être trop forte, assourdissante (ceci pour l'intensité), trop rapide et trop pleine de double-croches (ceci pour le tempo), elle comporte trop d'harmonie, de notes, de dissonances bizarres, elle est trop compliquée (ceci pour la composition). On sait d'ailleurs que Rameau dut parfois modifier des morceaux que les musiciens ne pouvaient exécuter. Et surtout, on reproche à cette musique d'être trop présente, trop peu soumise au texte, pas assez discrète. Au lieu d'être « accompagnement », elle est autonome. De par sa trop grande émancipation, elle n'atteint plus le cœur.

Il est vrai que dans les œuvres théoriques de Rameau, on peut constater que la définition de la musique n'engage aucune référence linguistique. Sa théorie du Corps sonore (produisant des vibrations qui vont constituer le matériau musical) permet d'affirmer que la musique est donnée par la nature et qu'elle est un objet autonome et objectif. Si la référence à la langue survient, c'est dans l'énoncé des finalités de la musique. Rameau ne nie pas qu'elle puisse parler, mais il insiste toujours sur le fait qu'elle doit plaire *physiquement* : « La mélodie et l'harmonie constituent toute la science musicale des sons. La mélodie est l'art de les faire succéder d'une manière agréable à l'oreille ; l'harmonie est l'art de plaire au même organe en les unissant » *(Démonstration du principe de l'harmonie)*. Pour la première fois au théâtre lyrique, la musique doit être écoutée pour elle-même, le musicien ne se contente plus de collaborer au poème, il produit un texte poétique musical, parallèle au texte littéraire. Quant à la question de l'origine, Rameau, à nouveau original, considère comme probable que les inflexions de la voix humaine ont donné la première idée de la musique, mais uniquement parce qu'elles étaient les phénomènes sonores les plus fréquents pour l'oreille humaine.

Il ne faudrait pas croire toutefois que dans l'opéra de Rameau la musique ait rompu avec la poésie. Son expérience avec Voltaire prouve clairement le contraire. Vers 1731, sans doute à la demande de La Pouplinière, mécène de Rameau, Voltaire entreprend d'écrire *Samson*. Peu amateur de musique ramiste et n'aimant pas le genre lyrique qu'il trouve absolument fade, l'écrivain se fait prier et traîne, tandis que Rameau travaille avec enthousiasme. Puis Voltaire entend *Hippolyte et Aricie* et, frappé par l'originalité de cette musique, il devient enthousiaste « ramoneur » et veut pousser le musicien vers des voies nouvelles et écrire un opéra qui s'écarte enfin des « lieux communs de Lully et de Quinault ».

Alors, soudain, la situation s'inverse, l'écrivain travaille vite et le musicien renâcle. C'est que Voltaire proposait certaines innovations qui ont sans doute arrêté le compositeur, mais les raisons profondes de ce revirement concernent surtout la conception ramiste des relations entre musique et texte. Voltaire avait conçu une vive admiration pour la musique de Rameau. Il lui suggère de concilier les arts français et italien, c'est-à-dire, à l'instar des Italiens, de faire plus de place à la musique. Il voudrait, de surcroît, qu'on réduise les dimensions du récitatif afin de « mettre le musicien à son aise ». Idée sur laquelle il reviendra de nombreuses fois : il faut donner plus de liberté au musicien. Au fond, Voltaire voulait pousser Rameau dans ce qui lui paraissait son originalité, son génie particulier : le chant et les « symphonies » (c'est-à-dire les parties instrumentales). C'est en cela que Rameau, très attaché à une conception traditionnelle de la structure de l'opéra français, ne veut pas suivre son librettiste. Qu'il ait toujours travaillé avec les librettistes les plus rompus à ce genre (Pellegrin, Fuzelier, Cahusac) et qu'il les ait toujours voulus les plus dociles possible (exigeant avec autorité une tempête là, un divertissement ici ou un ballet ailleurs), ne signifie aucunement que Rameau sous-estimait l'importance du texte dans l'opéra. Précisément, ce qui le heurte le plus, c'est le bouleversement suggéré par Voltaire à propos de la place respective de la musique et du texte dans l'opéra, et qui va dans le sens de la diminution du deuxième. Alors que Voltaire veut réduire substantiellement la place du récitatif qu'il conçoit comme de la déclamation pure, Rameau reste fortement attaché à la présence du texte dans la musique, à la déclamation comme *matériau musical*. Et c'est là que se manifeste son originalité. Il est attaché au texte, non pas tant parce qu'il *signifie*, mais à cause des sons de la langue, de son rendu sonore. Position très originale à l'époque, puisque c'est pour une raison différente de celles des autres compositeurs que

Rameau s'intéresse au livret. Le texte est avant tout matériel, il *sonne*, et Rameau respectera toujours les impératifs prosodiques.

Sa position se singularise donc par une autonomie de la musique qu'il définit par ses lois propres, mais un attachement sans réserve à la coprésence du texte déclamé et de la musique dans l'opéra. Car musique et langue peuvent être définis séparément, tout en présentant des caractères communs : elles sont toutes deux des corps sonores, organisés en un système (à l'inverse du bruit), et à ce titre, par le travail de l'artiste, elles peuvent toutes deux exciter des passions.

Si l'on excepte cette exceptionnelle collaboration, les autres librettistes de Rameau furent des auteurs assez médiocres mais dociles, qui produisirent des ouvrages dont, pour les décrire en quelques mots, on peut dire qu'ils sont gouvernés par une espèce de loi du contraste : ils n'observent pas la structure serrée de la tragédie dramatique, mais puisque ce théâtre lyrique doit présenter des alternances de scènes et de divertissements, ils ménagent des moments de tension et de relâchement au cours de l'action. Ainsi on trouve des scènes de bergerie au milieu d'un conflit passionnel ou politique. Tempêtes, naufrages et scènes de chasse suspendent également l'action. Cette variété s'oppose à la règle d'unité et d'intensité croissante de la tragédie dramatique. Néanmoins ces éléments se superposent à un schéma d'ensemble qui est conservé de la tragédie dramatique : prédominance des motivations psychologiques chez les agents du drame et présence d'une péripétie (coup de théâtre, retournement, point culminant de la pièce qui amène son dénouement), les éléments propres à la tragédie lyrique venant surcharger cette base.

Après Rameau, dernier représentant de l'esthétique classique, et jusqu'à Gluck, on n'écrit pratiquement plus de tragédies lyriques. L'*opera buffa* a ébranlé le goût

français et l'opéra-comique devient le véritable laboratoire où sont expérimentées des formules nouvelles.

Le modèle que par commodité on appelle rousseauiste, simplement parce que Rousseau l'a largement théorisé alors que de nombreux auteurs de son temps l'ont eux aussi, mais moins brillamment, développé, concerne l'esthétique de la deuxième moitié du siècle et conditionne encore de nos jours nos attitudes d'écoute. Il s'apparente à certains égards au modèle lullyste : pour Rousseau la musique n'a de sens que par rapport au langage et ne peut être définie que par rapport à lui. La consubstantialité originelle des deux formes d'expression, dans le chant originel, assoit ce lien étroit. Mais, alors que pour les lullystes la langue articulée intervient dans sa matérialité, pour Rousseau et ses épigones il s'agit d'une langue fictive, idéale, d'un *langage* : celui des passions. Chez Rousseau se crée la fiction d'une langue aux signifiants transparents, qui livre son sens sans les détours d'une médiation, instantanément et sans équivoque. Cette langue, extrêmement simple quoique riche, est un fait moral avant d'être un événement physique (ce qu'elle eût été pour les classiques). Ainsi, en s'opposant aux conceptions classiques qui présentaient la musique comme un art sensuel, raffiné, lié à la matérialité du corps et pour cela s'interprétant selon une mécanique-rhétorique, Rousseau l'installe dans le champ de l'intériorité, où elle devient émotion pure, transport extatique. Dégénérescence : de même que la langue en devenant plus claire, plus distincte, plus épaisse, perd en poésie et se met à n'être plus que la langue de l'intérêt et du calcul, la musique, en s'intellectualisant perd en mélodicité : à la voix passionnée se substitue « un système de sons » destiné à l'oreille. L' «accent oral » est remplacé par les « institutions harmoniques ». Or, de quoi l'harmonie est-elle signe, demande Rousseau dans l'*Essai sur l'origine des langues*. Le musicien moderne ne chante plus, il calcule

des intervalles, mais il pourrait bien calculer mille ans les rapports des sons et les lois de l'harmonie, en écrirait-il pour autant une musique qui imite les passions ? (voir chap. IV).

Lorsque Gluck propose ses réformes, on est déjà largement entré dans le temps où la tragédie lyrique comme exercice de la maîtrise des passions a disparu au profit d'un spectacle destiné à éveiller un pur sentimentalisme. On vient à l'Opéra, et à l'Opéra-comique, pour être touché, transporté par l'extase. Après sa période viennoise où il a composé des opéras en italien, Gluck arrive en France en faisant un bilan très négatif de la musique lyrique italienne et se propose quelques réformes qu'il expose dans l'*Épître dédicatoire de l'opéra d'Alceste*. Il s'agit de « restreindre la musique à son véritable office, qui est de servir la poésie par l'expression et par les situations de la fable, sans interrompre l'action ou la refroidir avec des ornements inutiles ». Le texte est bien le maître, mais le drame aussi qui impose ses exigences aux chanteurs et à la musique : « J'ai imaginé [...] que le concert des instruments avait à se régler selon l'intérêt et la passion », note-t-il, et plus loin, « Quand on cherche la vérité, il faut modifier suivant le sujet, les plus grandes beautés de la mélodie devenant des défauts et des imperfections, quand elles sont hors de propos. »

On devine qu'avec de tels propos – qui mettent d'ailleurs plutôt en cause l'opéra italien – Gluck ne pouvait que satisfaire l'attachement des Français aux livrets de qualité et à la cohérence dramatique de l'action. Et en effet, rien dans les opéras de Gluck qui ne résulte des besoins du drame (sauf les ballets, concession indispensable au goût du temps et de la France), rien qui n'aille dans le sens d'une recherche plus intense de la concentration dramatique. Il avait déjà entrepris ces réformes à Vienne, avec le librettiste Raniero Calzabigi : *Alceste* et *Orfeo* sont des sujets

tirés de la Fable (et non de l'Histoire, comme les opéras italiens) qui, mettant en scène l'amour conjugal, correspondent bien au goût renouvelé pour l'Antique qui se développe dans le dernier tiers du siècle : non plus l'Antiquité galante et mythologique, mais celle, héroïque et vertueuse, qui donne déjà ses modèles aux peintres et bientôt aux révolutionnaires. Il remplace le récitatif simple par un récitatif plus chantant et essaie de supprimer la trop mécanique reprise de l'air *da capo*. Il sut également être tyrannique avec les chanteurs pour les obliger à jouer : il ne suffisait pas de chanter. On comprend mieux ainsi que Gluck, Bohémien passé par Vienne et ayant composé sur des livrets italiens, ait été accueilli – après une querelle, certes, mais c'était une passion du siècle – comme le représentant par excellence de la musique dramatique française. S'il ne l'était pas par sa nationalité, ses conceptions le « naturalisèrent » instantanément.

Ainsi, on voit que depuis l'origine de l'opéra jusqu'à la fin du siècle, il existe en France une tradition – un modèle de relation musique-poème – qui attribue un rôle fondamental au poète dans la composition de la tragédie lyrique. Rien de comparable avec l'Italie où l'on sait que les livrets de Métastase ont servi à des dizaines de compositeurs différents. Un livret sert une musique (et est servi par elle) en vertu d'un lien nécessaire, et il paraît absurde d'imaginer qu'on puisse écrire des partitions différentes sur un même texte. Ou c'est que les partitions sont mauvaises car le lien nécessaire des passions et des accents qui les expriment n'y est pas respecté. Les librettistes ne sont donc pas nécessairement beaucoup mieux traités qu'en Italie mais il est clair que le statut du livret est beaucoup plus fort et que le texte n'est pas le simple auxiliaire d'un genre qui serait par essence musical.

Chapitre III

LES LIVRETS D'OPÉRA

I. — L'opéra comme genre littéraire

Après son mariage avec Mme de Maintenon, Louis XIV fréquenta moins les spectacles et on put alors se déchaîner contre l'opéra. Le 20 mai 1694, la Sorbonne déclare qu'il est beaucoup plus dangereux que la comédie. Bien sûr, on lui reproche de ne mettre en scène que l'amour... Rien de lubrique pourtant, n'en déplaise à Boileau, dans ce genre qui privilégie plutôt l'hédonisme, relevé chez certains personnages par le souci de la gloire. Surtout, à l'époque de la naissance de l'opéra, les grands sujets ont disparu de la tragédie dramatique et leur absence n'est donc pas propre au spectacle lyrique. C'est bien la relation de la musique et du livret, dans l'opéra français du XVIII[e] siècle, qui pose problème, et pour s'en assurer il n'est que de considérer ses appellations : *tragédie en musique* dans un premier temps, lorsque Quinault et Lully voulurent rattacher leur invention au genre noble que réclamait la cour et qu'*opéra* sonnait vraiment trop italien, puis *tragédie* tout court, et enfin vers le milieu du siècle, *tragédie lyrique* et *tragédie en musique*. C'est dire que le genre ne se comprend pas en dehors de cette référence explicite à la tragédie dramatique.

Autre terme significatif, celui qui désigne alors ce que depuis le XIX[e] siècle nous appelons le livret (par traduc-

tion de l'italien *libretto*, introduit en France en 1823) : le « poëme ». Quand on se rappelle l'importance accordée à la poésie dans la hiérarchie des arts aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, les termes de *poème d'opéra* et de *poète* (*librettiste* n'apparaît qu'en 1867) donnent la mesure de la conception très littéraire du livret à cette époque. Elle est d'ailleurs confirmée par le fait qu'il était courant alors de séparer les paroles et de les considérer pour elles-mêmes, ce dont témoigne la publication de nombreux *Recueils des opéras* qui ne contiennent que les textes : on lisait les livrets de Quinault comme les tragédies de Corneille ou de Racine, sans penser nécessairement à la musique et au spectacle. Bien sûr le plaisir du texte pouvait se doubler du rappel d'une musique qu'on avait aimée, mais bien souvent les nombreux livrets réimprimés entre 1680 et 1740 dans des recueils in-12 provenaient d'opéras qui n'avaient été donnés qu'une fois ou deux, c'est-à-dire qu'on n'en connaissait pas ou mal la musique. On sait par ailleurs que Louis XIV prenait plaisir à entendre réciter les livrets, que Mme de Sévigné et son fils les discutaient avec Mme de Grignan, que Boileau les condamnait et Perrault les défendait... Bref, on avait manifestement affaire à un genre littéraire auquel venaient en quelque sorte *s'ajouter* la musique et le spectacle. D'ailleurs on considérait alors volontiers le « poète » comme l'auteur de l'opéra : on évoque souvent « les opéras de Quinault, Fontenelle, La Motte... ».

En lisant les musicographes tout au long du siècle, on a bien l'impression que l'opéra va devoir se tirer de cette gangue littéraire étouffante. Il va falloir qu'il conquière son statut d'œuvre musicale – au moins autant que littéraire. Car les détracteurs du genre analysant les livrets comme s'ils étaient des tragédies, c'est-à-dire sans tenir compte de leur vocation musicale, constatent que la poésie de Quinault ne supporte pas la comparaison avec les pièces de Racine et en concluent qu'elle ne vaut rien. C'est bien cette confusion qui fait craindre à Saint-Evre-

mond que l'opéra ne supplante dans le goût du public « la plus belle chose que nous ayons, la plus propre à élever l'âme, la plus capable de former l'esprit »[1], la tragédie. Car l'opéra, précise-t-il, est « une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations », mais c'est bien une sorte de tragédie, qui pourrait, si l'on n'y prend garde, l'emporter sur sa très sérieuse sœur. Les défenseurs du genre porteront eux aussi la polémique sur ce terrain, mais cette fois à son avantage. Lorsque l'abbé Terrasson entreprend une défense du « spectacle inventé par les Modernes », il invite à ne pas « regarder les opéras comme de simples tragédies qu'on s'est avisé de mettre en musique » mais « comme des sujets imaginés pour soutenir et pour lier toute espèce de musique »[2]. De même, Charles Perrault soutient Quinault en affirmant que sa poésie est conforme à sa vocation ultime, être unie à la musique. En 1754, dans *La Danse ancienne et moderne*, Cahusac, faisant le bilan des difficultés de légitimation du genre, résume ces débats en qualifiant d'*erreur* le fait d'avoir appelé l'opéra *tragédie* en musique.

De fait, tragédie lyrique et tragédie dramatique ont bien des points communs, on l'a vu : les créateurs de la tragédie en musique ayant sous les yeux le modèle – parfait – de la tragédie dramatique ne purent que s'en inspirer pour créer une forme qui lui empruntât sa perfection tout en s'en démarquant. L'erreur consistait à vouloir à tout prix les comparer. Mais enfin, vers le milieu du siècle, l'opéra a à peu près conquis son émancipation, et l'abbé Batteux, reprenant le raisonnement de Perrault, peut écrire : « Comme il y a dans l'Épopée deux sortes de grands : le merveilleux et l'héroïque, il peut y avoir aussi deux espèces de tragé-

1. Saint-Evremond, *Sur les opéras. A M. le duc de Bouquinquant*, in *Œuvres en prose*, pub. par Ternois, 1966, t. 3, p. 164.
2. Terrasson, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*, 1715, p. 214.

die, l'une héroïque qu'on appelle simplement tragédie, l'autre merveilleuse, qu'on a nommée spectacle lyrique ou opéra. »[1] Et Cahusac précise en expliquant la naissance de l'opéra ainsi : à la tragédie la peinture de la vérité des passions et de l'homme, sur des sujets empruntés à l'histoire ; à l'opéra la peinture du merveilleux qui transporte le spectateur, le temps d'une représentation et par le moyen de la musique mêlée à la magnificence du spectacle, dans des régions enchantées.

Deuxième élément qui explique les problèmes de légitimation du genre à ses débuts, la suspicion qui entoure la musique. Bossuet dénonçait la comédie parce qu'elle éveille « je ne sais quelle disposition inquiète et vague au plaisir (...) qui ramollit l'âme et ouvre le cœur à tout le sensible ; on ne sait pas bien ce qu'on veut, mais enfin on veut vivre de la vie des sens »[2]. Jouir sans savoir ce que l'on veut, et surtout sans en comprendre la raison, voilà qui est condamnable. La musique tombe exactement sous cette accusation. Sa sensualité ne peut qu'amollir la tragédie rendue par elle voluptueuse et Boileau aura beau jeu de dénoncer, dans la *Satire X*, la « morale lubrique » des opéras. Pourtant la musique instrumentale est alors très prisée, mais elle est circonscrite dans des cadres très déterminés. Dans la tragédie en musique, on redoute une espèce de contamination du genre noble, qui s'adresse en priorité à l'esprit, par les charmes de la volupté charnelle, ceux de la musique. De plus, ainsi que le déclare Boileau, « la musique ne saurait narrer ». Face à l'apothéose du sens clair que représentent la tragédie et la poésie, la musique paraît un art pauvre, et il faudra attendre que germe et se développe l'idée qu'elle détient une part spécifique du sens (celle qui n'est pas rationnelle) pour

1. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746, p. 211.
2. Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694), Belin, 1881, p. 50.

qu'elle soit plus dignement reconnue. Aux débuts de la tragédie lyrique, assimilée à la parole tout en étant bien moins claire, sensée se contenter de traduire le texte, elle révèle son inaptitude à traduire les subtilités d'une intrigue ou d'un caractère. Et de fait, on peut penser qu'il s'agit d'un problème de préséance, plutôt que de coprésence : la musique doit se soumettre entièrement aux exigences du livret, « c'est au musicien à suivre l'ordre du poète »[1]. La véritable crainte semble être que ce nécessaire asservissement de la musique soit remis en question. Or, il est pourtant admis par tous, et par ceux-là même qui vont œuvrer en vue de la reconnaissance de la spécificité du genre, tel l'abbé Dubos qui rappelle qu'il n'est pas plus étonnant de mourir en chantant que de mourir en rimant, et qui raisonne en fonction d'une hiérarchie des langages qui assure la prééminence à la parole : il évoque la musique comme le « troisième des moyens que les hommes ont inventé pour donner une nouvelle force à la poésie, et pour la mettre en état de faire sur nous une plus grande impression »[2].

Qu'apporte donc la musique par rapport au texte ? Comment justifier leur coprésence dans l'opéra ? C'est du côté des passions que va se trouver le sens de la musique et son apport aux paroles du livret. L'acception du terme passion se modifie au cours du siècle : désignant d'abord, après Descartes et Mersenne, des états affectifs ou des types, comme la Haine ou l'Amour, elle évolue vers son sens moderne de sentiment exclusif et violent. Mais il est constant que c'est là le domaine d'exercice de la musique, particulièrement apte à l'expression des sentiments et qui pourra donc se charger de transmettre la part de signification qui échappe aux paroles.

1. Saint-Evremond, *op. cit.*, p. 155.
2. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1re éd. 1719), 1740, p. 435.

Avant de devenir un lieu commun dans la deuxième moitié du siècle, ce lien des passions et de la musique va être parfois mis en question. En 1707, dans son *Traité du récitatif*, Grimarest assure que la musique nuit à l'expression des passions, celle-ci étant plutôt réservée aux gestes, aux accents et à la prononciation, c'est-à-dire à la déclamation. Mais aussi, à la même époque, Dubos affirme qu'il y a « une vérité dans les récits des opéras », vérité des accents, des soupirs propres aux sentiments contenus dans les paroles, vérité d'autant plus incontestable qu'elle s'exprime par des signes *naturels*. Il établit ainsi une distinction promise à un riche avenir entre les signes de convention, la langue, et les signes naturels, dont fait partie la musique, et il fonde ainsi l'opéra en nature. En 1741, Rémond de Saint-Mard accorde même la supériorité à l'opéra sur la tragédie car la musique qui y est présente possède « je ne sais quelle analogie avec nos passions, une certaine force pour les peindre, à laquelle les paroles toutes seules n'atteindront jamais »[1]. Même remarque chez l'abbé Batteux, qui voit dans les limites des mots (« ces grandes choses » et ces « fines » auxquelles ils ne peuvent atteindre), la part réservée à la musique[2]. Ou encore, Mably pense que Boileau avait raison qui disait que la musique ne saurait narrer, mais elle peut transmettre les mouvements du cœur et c'est bien là sa vocation et son mérite[3].

Dans la deuxième moitié du siècle, le lien de la musique et des passions est devenu une évidence et l'on ne trouve plus de musicographe qui en doute (voir chap. IV). On commence à penser, comme nous le croyons encore, que la musique est l'expression *directe* des différents états psychiques, plutôt violents, qu'elle est naturellement pathétique (au sens étymologique : dictée par les passions). Au

1. *Réflexions sur l'opéra,* p. 10.
2. Batteux, *op. cit.*, p. 268-269.
3. Mably, *Lettres à Madame la marquise de P*** sur l'opéra,* 1741, p. 75.

XVIII[e] siècle, on dit qu'elle est *éloquente*. L'expression est révélatrice de la confusion qui règne alors entre rhétorique et esthétique. D'Alembert, définissant l'éloquence comme « le talent de faire passer avec rapidité et d'imprimer avec force dans l'âme des autres le sentiment profond dont on est pénétré », est très proche de Garcin qui affirme que le chant « est destiné à faire passer dans l'âme toutes les impressions que les tableaux infiniment variés de (la) nature produisent sur les êtres sensibles »[1]. Si, depuis l'Antiquité, l'éloquence est d'abord conçue comme la capacité d'entraîner l'adhésion de l'auditeur par le double moyen d'un discours satisfaisant son esprit et d'une sollicitation de ses sentiments, au XVIII[e] siècle, les arts seront plutôt perçus comme de purs actes de « persuasion passionnelle ». Car faire naître dans les cœurs les sentiments qu'on prétend y exciter est bien faire acte de persuasion. Mais de la triple vocation du discours éloquent qui est d'instruire, de toucher et de plaire, on ne retiendra pour le chant que les deux dernières. La tendance concerne d'ailleurs tous les discours : d'Alembert, reprenant la définition classique de l'éloquence, prouver et émouvoir tout ensemble, la trouve incomplète : « En effet combien de traits vraiment éloquents qui n'ont pour but que d'émouvoir, et nullement de convaincre ? »[2] Que le chant soit assimilé à un langage facilite bien sûr cette confusion entre esthétique et rhétorique. On comprend mieux aussi que la musique ait pu être considérée comme une dangereuse séductrice. L'éloquence est aussi l'art de tromper. Or quel est le sens clair de la musique ? Elle persuade sans recourir à la raison, ou malgré elle. On fait donc fausse route dans l'analyse des *effets* de la musique. On croit qu'elle doit faire ressentir les sentiments dont est affecté le chanteur : ainsi Lacombe rapporte avec enthou-

1. D'Alembert, *Réflexions sur l'élocution oratoire,* in *Mélanges de littérature*, 1763, p. 318-319 ; Garcin, *Traité du mélodrame,* 1772, p. 3.
2. *Op. cit.,* p. 318.

siasme l'anecdote d'un spectacle où la colère était si bien rendue que tous, spectateurs et chanteurs, s'enflammaient à leur tour[1]... On ne peut se tromper plus lourdement sur la nature du sentiment esthétique.

Ainsi la référence à la rhétorique est-elle présente dans l'analyse de la source comme de l'effet du chant. Parce que l'effet du chant est celui du discours éloquent, et aussi parce qu'on pense que les passions peuvent trouver une traduction musicale concrète : des instruments aux tonalités, tous les éléments du langage musical correspondraient à un affect et, de Charpentier à Lacépède, on répète des conseils qui relèvent plus de topoï musicaux que de la création de procédés véritablement expressifs. Rousseau, dans l'article « Expression » du *Dictionnaire de musique*, explique par exemple que les dissonances majeures sont réservées aux « expressions fortes », à l'inverse des mineures qui traduisent des « sentiments plus doux ». De même, certains instruments comme la trompette, la flûte, le hautbois ou le cor seraient réservés aux « grandes expressions ». Non qu'il existe un système complexe qu'on pourrait appeler rhétorique musicale, mais on peut se demander si, en ces temps où la rhétorique imprègne complètement les esprits, il n'existe pas une sorte de tournure d'esprit rhétorique, ou d'espèce « d'inconscient rhétorique collectif » dans lequel chaque créateur de l'époque puise tout naturellement.

II. — Les poètes d'opéra au travail

On l'a dit, l'opéra a été pensé comme le double et l'inverse de la tragédie[2]. Ceux qui ne l'acceptaient pas étaient aussi ceux qui n'en voyaient pas la régularité. En

1. Lacombe, *Le Spectacle des beaux-arts*, 1758, p. 304.
2. Voir la très éclairante analyse de C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, Minerve, 1991.

fait, la tragédie en musique occupa un territoire que la tragédie déclamée délaissait, le merveilleux. A partir de ce constat, on peut établir un parallèle serré entre les deux tragédies. Là où la première montre des personnages et des actions « ordinaires », appartenant à l'histoire, l'opéra montre des personnages et des situations fabuleuses ; l'intrigue amoureuse, souvent secondaire dans la tragédie, est principale dans l'opéra ; la violence, dissimulée dans la tragédie, est montrée dans l'opéra où sont présentes les machines, la musique et la danse, ces deux dernières n'étant pas là parce que *dans l'histoire* les personnages dansent ou chantent, mais parce qu'elles constituent chacune un langage. Enfin, l'effet recherché est l'enchantement et l' «horreur poétisée » (C. Kintzler) alors que la tragédie veut susciter terreur et pitié. A partir de ces inversions dues à la nature de l'action qui relève du merveilleux, la tragédie en musique se plie aussi régulièrement que sa sœur aux trois règles générales du théâtre classique : le merveilleux doit entrer dans la composition de manière *convenable* et *nécessaire*, et il doit être *vraisemblable*.

Nécessité : il s'agit du concept classique qui donne pour nécessaire tout ce qui résiste au déplacement ou à la suppression, et qui s'insère correctement au sein de l'ouvrage. Les personnages, les actions, les situations, les propos doivent l'être. Le merveilleux, qui entre donc dans la définition du genre, l'est doublement : parce que les personnages et les situations appartiennent à cet ordre, et parce qu'il doit être amené par le déroulement des faits, lorsque tous les moyens ordinaires de régler une situation ont été tentés. A cette loi du merveilleux nécessaire sont subordonnés trois préceptes qui régissent aussi la scène dramatique : le « moment tragique » (action violente et spectaculaire sans laquelle il n'y aurait pas de tragédie) ; la loi du contraste (une catastrophe survient dans un moment plaisant) ; la loi de l'intérêt croissant (on baigne longtemps dans une ambiance

douce avant le déchaînement des forces négatives). On voit que les trois se combinent éventuellement, le moment tragique peut intervenir au beau milieu d'une fête, après qu'on l'a attendu longtemps.

Convenance (ou propriété) : c'est la loi qui exige que chaque élément de la tragédie (régulière ou lyrique) reçoive les attributs ou produise les effets qui lui sont convenables et proportionnés. De même que Racine ne peut faire agir Néron qu'en empereur et empereur cruel, dans la tragédie lyrique on doit respecter les caractères – connus des spectateurs – des personnages divins ou merveilleux[1].

Vraisemblance : le merveilleux ne peut justifier qu'on montre n'importe quoi sur la scène lyrique. Il y a donc une rationalité et une régularité de son usage. La vraisemblance merveilleuse se règle par analogie avec la vraisemblance dramatique telle que définie par Corneille dans son *Discours de la Tragédie*. Chez lui, les lois physiques et l'Histoire constituent les contraintes auxquelles l'auteur ne peut se dérober. Dans l'opéra, la Fable, connue de tous, tient lieu de l'Histoire et garantit la vraisemblance. Quant aux lois physiques, elles correspondent ici à une sorte de logique du monde merveilleux : Cahusac indique, dans l'article « Enchantement » de l'*Encyclopédie*, que les poètes peuvent introduire les enchantements « dans un genre consacré à la fiction ; mais ils ne doivent s'en servir qu'en leur conservant des motifs capables de les occasionner et les effets qu'ils produiraient s'ils étaient possibles ». Par exemple, un personnage peut voler, mais à condition qu'il possède des ailes, qu'il soit porté par une nue, ou qu'il soit soulevé par un tourbillon...

Ainsi l'opéra, conservant en les transposant les lois dramatiques générales, peut-il prétendre, comme

1. Dans les préfaces des livrets, les poètes donnent souvent la source littéraire à laquelle ils ont puisé leur sujet.

l'avaient voulu ses créateurs, au titre de *tragédie* lyrique[1].

Très concrètement, le poète d'opéra réalisant son livret doit donc tenir compte d'un certain nombre de contraintes que ne connaît pas l'auteur dramatique et qui peuvent s'énoncer comme suit : rapidité, extériorité, variété et simplicité. Rapidité d'abord, car il ne dispose souvent que d'un millier de vers (quand Racine en avait le double), sachant que les divertissements ralentissent l'action et qu'aucun développement ne sera possible car la musique se prête mal à la narration : les arguments doivent tenir en un quatrain, les démonstrations sont remplacées par leurs conclusions sous forme de maximes (toujours abondantes), et les moments de délibération intérieure doivent être réduits à leur plus simple expression – « Je souhaite, je crains, je veux, je me repens », dit en un souffle un personnage d'*Atys* (Quinault, III, 2). Mais la rapidité peut être un avantage. Il y a souvent une intensité, une énergie de la parole qui est liée à l'économie verbale impliquée par le genre. Là où la tragédie donnerait une tirade, quelques mots suffisent.

On pourrait inverser le précepte de Boileau : ce qu'on ne peut conter, qu'une action l'expose. C'est la contrainte d'extériorité, qui explique aussi la persistance des monologues dans ce théâtre. L'action doit être facile à saisir (« Tout opéra, quel qu'il soit, doit paraître croqué à la lecture »[2]). De même, les airs comme les récitatifs doivent être intelligibles : « Il faut que dans un mot qui se chante la syllabe qu'on entend fasse deviner celle qu'on n'entend pas, que dans la phrase quelques mots qu'on a ouïs fassent suppléer ceux qui ont échappé à

1. Il est bien entendu que cette description concerne la « matrice » théorique de la tragédie en musique et que nombre de livrets peuvent ne pas s'y conformer strictement...
2. Mably, *op. cit.*, p. 75.

l'oreille et enfin qu'une partie du discours suffise seule pour le faire comprendre tout entier. »[1]

La simplicité et la variété concernent aussi les sentiments. Il ne s'agit pas tant de tracer la progression de la passion dans une âme, que de montrer des situations passionnées, ou le résultat de la passion sur un personnage. Le poète choisira donc des passions spectaculaires – les plus faciles à extérioriser. Il faut passer rapidement d'un état d'âme à un autre, faire jouer la surprise du contraste. Les passions culminent très vite, aidées par la musique qui les exacerbe. L'utilisation des alternances et des contrastes est un grand ressort émotionnel : mouvant-statique, joie-tristesse, action-intermède sont les moyens authentiquement dramatiques à la disposition des poètes. Cette oscillation tension-détente est d'ailleurs un principe organique essentiel du genre. Contrairement à la tragédie dramatique où tout doit inspirer terreur ou pitié qui redoublent de scène en scène, écrit Marmontel, l'essence de la tragédie en musique est « que l'action n'en soit affligeante ou terrible que par intervalle et que les passions qui l'animent aient des moments de calme et de bonheur, comme on voit dans les jours d'orage des moments de sérénité »[2]. Le librettiste connaît aussi des contraintes qui sont peut-être des privilèges : la nécessité de la variété l'autorise à des changements de lieu fréquents ; lui seul peut écrire des duos, des trios et des chœurs (ces derniers ayant disparu de la tragédie déclamée depuis le début du XVII[e] siècle). Mais il doit imaginer des solutions dramatiques pour intégrer du mieux possible à son intrigue ces personnages supplémentaires qui ne chantent pas, les danseurs, et ménager des pauses pour les ballets auxquels les Français sont

1. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, 1688-1697, éd. Coignard, III, p. 238 et s.
2. Marmontel, *Encyclopédie*, article « Opéra », 3[e] éd. 1779 ; XXIII, p. 747.

très attachés. Il doit enfin prévoir des vols, des gloires, des changements de décors liés à l'utilisation des machines. La difficulté résultant ici du mélange du sérieux (la tragédie) et du divertissement, composante essentielle du genre.

Le mètre et le rythme du vers sont bien sûr commandés par la nécessité musicale : à l'alexandrin qui aurait suscité une musique trop monotone, on préfère les vers inégaux. Le rythme du vers est aussi varié que son mètre. Le récitatif, qui est un flux continu, ne sera pas versifié comme l'air, qui est une forme fermée sur elle-même. Pour tout cela, deux ou trois cents mots peut-être qui, depuis Quinault, composent tout le vocabulaire de l'opéra.

Le poète d'opéra est-il un créateur heureux ? Mably lui reconnaît les mêmes talents qu'aux plus grands : « Le poète lyrique a besoin du même art que Racine »[1]. Quand il paraît trop soumis à son compositeur, le poète peut s'attirer le mépris : on a dit de Cahusac que Rameau en avait fait « une espèce de valet de chambre parolier »[2]. Si le poète est supposé jouer le rôle le plus important en fonction de la prétendue supériorité du texte sur la partition, force est de constater que les querelles du siècle naquirent autour des noms des compositeurs et non de ceux des poètes... Car très vite – Quinault déjà – ils ont appris à se plier aux exigences du compositeur, au point que Chabanon écrira non sans raison : « Dans l'alliance de la musique et des paroles, la musique joue le rôle de ces favoris que tout le monde traite de sujets, mais qui en secret gouvernent leur maître. »[3]

1. Mably, *op. cit.*, p. 89.
2. Collé, *Journal*, 11 septembre 1764, *in* Kintzler, *op. cit.*, n. p. 286. Cahusac fut en effet, de 1745 à sa mort (1759) le collaborateur le plus régulier de Rameau.
3. *Lettres sur les propriétés musicales de la langue française* (slnd), p. 18.

III. — Le renouveau de l'opéra-comique

Après le règne de Lully et Quinault, le nombre de représentations de tragédies en musique ne cesse de décroître. Rameau puis Gluck revivifient chaque fois momentanément un genre qui ne se porte plus si bien. Quelques chiffres éclaireront ce propos négatif: de 1715 aux premières œuvres de Rameau, seize tragédies en musique sont créées sur un total de quarante-cinq spectacles nouveaux. La querelle autour de Rameau revigore et la tragédie lyrique en général et celles de Lully en particulier (avant qu'elles ne disparaissent presque définitivement de la scène après 1750). Ensuite, c'est à nouveau le déclin, treize créations seulement à l'Académie royale de musique de 1744 à 1774, date de l'arrivée de Gluck.

En revanche, les genres dits mineurs sont en pleine expansion. Ballets, opéras-ballets[1] et pastorales fleurissent dès la mort de Lully. Les cantates, sortes de petits opéras en raccourci[2] dont l'idée vient d'Italie, connaissent un formidable succès car elles permettent toutes sortes d'expérimentations et accordent généralement la primauté à la mélodie sur la parole. Il semble que le grand, le sévère, le tragique ne plaisent plus guère...

Ce que nous appelons trop simplement aujourd'hui *l'opéra-comique* eut du mal à être admis dans les dictionnaires, ceux de la langue comme ceux de la musique. Si nous désignons par ces termes un mélange de paroles déclamées et chantées, cela ne correspond que superficiellement et partiellement à la réalité complexe de ce genre qui se développa pendant tout le

1. Dans l'opéra-ballet, autant d'intrigues que d'actes, mais reliées à une idée générale. *L'Europe galante* (1697) de Campra connaîtra un succès continu pendant soixante ans.

2. Elles sont constituées de trois airs et trois récitatifs (ou un de chaque dans les cantatilles), avec un violoncelle et un clavecin, ou quelques instruments.

XVIII[e] siècle. Ses origines sont imprécises justement parce que sa définition est large[1]. Il s'invente dans les théâtres des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, entre 1697 (moment où Louis XIV chasse les Comédiens italiens) et 1715 (quand le Régent les rappelle). Les forains entrepreneurs de spectacles qui allaient de l'une à l'autre foire mirent à profit cette absence pour créer ce spectacle qui plut d'emblée et qui était fréquenté aussi bien par le public de l'Opéra que par le petit peuple. La proportion du chant, son origine et la nature des chanteurs (qui peuvent être le public lui-même) sont liées aux conflits et aux contrats passés avec la Comédie-Française et l'Académie royale de musique.

Ce théâtre de la foire dans un premier temps vit d'emprunts. Jouant des diverses interdictions de chanter sur scène imposées par l'Académie de musique, les forains doivent compter sur la participation du public : cela ne peut se faire que si le répertoire lui est connu. Il s'agira donc de lui indiquer le timbre des *vaudevilles*[2] qu'il faut entonner. Plusieurs formules (succession de vaudevilles, présence d'airs originaux, alternance avec les paroles) furent pratiquées.

Dans la première moitié du siècle, ce théâtre puise aussi une bonne part de ses ressources dans les deux grandes institutions officielles, la Comédie-Française et l'Académie royale de musique, qui lui livrent une source d'inspiration abondante, tandis qu'il en est, dans le même temps, la caisse de résonance. La parodie, présente aussi à la Comédie-Italienne, y règne donc en maîtresse. Lully a été parodié soixante-deux

1. Voir Barthélemy, L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons, in *Vendrix, L'Opéra-comique en France au XVIII[e] siècle*, Liège, Mardaga, 1992.

2. Chansons légères connues de tous et dont les couplets se chantent sur la même mélodie. Ils se diffusent abondamment à mesure que se développe l'opéra-comique.

fois et Rameau trente-deux fois[1]. Luigi Riccoboni a livré des réflexions pertinentes sur le genre de la parodie et en a distingué plusieurs sortes : par rapport à la conduite de l'action, par rapport aux situations, aux sentiments, à l'expression. Mais il y a aussi des « travestissements » qui consistent à « abaisser » des personnages et des situations héroïques. Les parodies pratiquent l'emploi généralisé du vaudeville. Il peut arriver que la seule ironie provienne des airs à la mode que le public reconnaît sur des paroles anodines, voire sur les paroles de l'original[2]. Le *deus ex machina,* le divertissement ou le merveilleux, topoï de l'opéra sérieux, subissent aussi les assauts d'un genre destiné à mettre en relief ses conventions. La création de la comédie mêlée d'ariettes, à partir de 1752, fera entrer la parodie en relative décadence.

Assez vite, de bons librettistes, comme Lesage, Fuzelier ou Pellegrin, travaillent pour l'opéra-comique. Après 1715, les sujets ne sont plus repris des canevas italiens, le ton se fait moins grossier, la part réservée à la pantomime diminue. Malgré ses déboires divers avec les comédiens français et italiens, aussi bien qu'avec les moralistes ou l'Académie royale de musique qui se met à jalouser ses succès, le genre connaît un succès croissant. La nouvelle génération d'auteurs, dont Charles-Simon Favart (1710-1792), qui commencent leur carrière vers les années 1730, va donner à ce spectacle une nouvelle physionomie qui annonce la deuxième moitié du siècle. L'évolution générale va dans le sens d'une épuration, d'une sorte de « moralisation » des sujets qui relèvent souvent de l'exotisme et de la féerie, mais aussi dans le sens d'un

1. M. Noiray, *Hippolyte* et *Castor* travestis : Rameau à l'opéra-comique, in *J.-P. Rameau, Actes du Colloque de Dijon* réunis par J. de La Gorce, Champion-Slatkine, 1987.

2. Beaucoup de ces timbres sont perdus, ce qui rend pour nous le déchiffrement de ces parodies parfois difficiles.

sentimentalisme croissant, imitation d'une nature très artificielle, qui fera tout son succès.

Tous les chants ne sont pas nécessairement des vaudevilles : il peut arriver que des airs originaux se glissent dans le lot. Rameau, par exemple, en a donné plusieurs, mais surtout Gilliers, et encore Mouret, L'Abbé, Corette, etc. La musique d'orchestre, qui intervient notamment dans les parties dansées, repose sur des formules simples et efficaces. Le corpus musical est constitué d'une accumulation d'emprunts. Mais on ne sait pas comment étaient « arrangés » ces morceaux symphoniques. Au total, la très grande liberté qui règne sur cette scène va lui assurer une formidable capacité d'évolution.

Avant d'évoquer les transformations du second demi-siècle qui vont faire de l'opéra-comique le lieu d'un grand renouvellement de la sensibilité musicale, il convient de mentionner une œuvre qui aurait pu avoir cette fonction et qui représente le seul cas où l'Académie royale de musique a pratiqué un genre relevant de la dérision[1] : il s'agit de *Platée* (1745), créé à partir d'un livret de Le Valois d'Orville que Rameau racheta à Autreau et écrit par ce dernier pour le carnaval. « Ballet bouffon » d'après Rameau, l'ouvrage se rattache au genre héroï-comique puisqu'une action grotesque y est traitée dans le style de l'opéra-ballet. Pour cette innovation, Rameau s'est inspiré de plusieurs traditions et figures clés : le « charmant Bacchus », « dieu de la liberté » qui permet notamment celle de bouleverser les contraintes de l'opéra traditionnel ; la folie, à la fois principe carnavalesque et personnage qui mène le jeu dès la fin du II^e^ acte ; le burlesque, qui affecte la mythologie (Platée est une nymphe béotienne qui

1. Dans les premières tragédies en musique de Quinault, on trouvait quelques éléments comiques. L'interdiction du mélange des genres et la volonté de s'adapter au système poétique classique les fait disparaître après *Thésée*.

règne sur les habitants des marais) et qui relève de la veine burlesque des ballets de cour comportant bouffonneries et mascarades. Mais aussi, Rameau parodie le genre noble où il est passé maître, et il applique à un sujet bouffon toutes les ressources vocales, chorégraphiques et instrumentales de la tradition, jointes à sa technique propre. Son orchestration y est en fait aussi importante que dans ses pièces sérieuses.

Outre le comique lié au personnage grotesque de Platée, aux mots d'esprit plus ou moins fins, au travail linguistique et musical (comme le célèbre chœur des batraciens « Dis-donc pourquoi, quoi, quoi »), la deuxième source de comique provient d'une déformation des ingrédients propres au genre lyrique : dieux et leurs suites (Jupiter métamorphosé en hibou et en âne...), situations, éléments naturels exagérément soulignés ou tournés en dérision, lois du genre (nécessité, vraisemblance et propriété) allègrement bafouées... tout, jusqu'à l'excellente musique de Rameau qui joue sur l'emphase et le décalage, est transgression.

Les philosophes firent unanimement l'éloge de *Platée* qui marquait un renouvellement de l'opéra français. D'Alembert se demanda même si cette œuvre n'avait pas préparé le succès des Italiens en 1752. Rameau tenta de récidiver avec *Les Paladins* (livret de Monticourt, 1760), dans lequel il reprit les mêmes procédés, mais cette fois la cible n'était plus la tragédie à sujet mythologique mais celle à sujet chevaleresque. La pièce, moins bien réussie, fut mal reçue. On note que dans les deux cas, il s'agissait de comédies lyriques qui prennent pour cible les traits caractéristiques du genre lyrique, et il est un peu étonnant de ne pas trouver plus souvent d'exploitation de cette veine comique. Mais on peut se demander, avec Catherine Kintzler, si cela ne tient pas au rapport de la tragédie lyrique avec la tragédie dramatique. La nécessité de la visibilité et de la rapidité contribue déjà à faire de l'opéra sérieux un

« concentré caricatural » de la tragédie : « La tragédie lyrique, double de la tragédie dramatique, en est aussi la grimace et le féroce révélateur »[1].

Après la Querelle des Bouffons fleurissent les comédies mêlées d'ariettes qui vont progressivement prendre le pas sur les comédies en vaudevilles[2]. Les ariettes sont donc des pièces dont la musique est originale, et les auteurs peuvent commencer d'envisager de réelles comédies chantées. En janvier 1762, c'est la fusion de l'Opéra-Comique et du Théâtre Italien. On entend deux pièces sur des livrets de Sedaine (*Blaise le savetier*, mus. Philidor, 1759 ; et *On ne s'avise jamais de tout*, mus. Monsigny, 1761) et, sur un livret d'Anseaume, *Le Peintre amoureux de son modèle* de Duni (1757). Favart, qui a servi à assurer la transition entre la comédie en vaudevilles et celle mêlée d'ariettes, continue son intense production. La sensibilité est en grand honneur et l'on trouve à présent une tendance marquée à introduire le ton moralisant des comédies larmoyantes. Il ne s'agit pas de tomber dans le pathétique sombre de la tragédie bourgeoise anglaise, mais les spectateurs de l'Opéra-Comique aiment à présent qu'on leur tire quelques larmes. Depuis 1762, « il n'est rien à quoi il n'ose s'élever : scènes pathétiques, situations frappantes, tableaux terribles, tout est de son ressort », et l'auteur ajoute éloquemment : « Ce genre qui n'en est point un, réunit tous les genres, parade, bergerie, féerie, pastorale, comédie, tragédie. »[3] S'étant donné tant de liberté, l'opéra-comique, tandis que végète la tragédie lyrique, devient le véritable laboratoire de la nouvelle sensibilité, au point que certains peuvent dire, en 1770, que sa carrière « est sans doute

1. Kintzler, *op. cit.*, p. 337.
2. En 1752, Rousseau mêle les paroles et le chant dans le *Devin du village*, et en 1754 Favart fait donner dans une version traduite *La Serva padrona* des Bouffons italiens.
3. Contant d'Orville, *Histoire de l'Opéra-Bouffon*, 1768, t. 2, p. 108.

bien plus vaste que celle des genres nobles »[1]. Sensibilité, historicisme et leçon morale ont rendu l'humour plus doux. De même, la musique se fait plus raffinée. Grétry développe un nouveau style musical fondé sur la déclamation. Marmontel écrit pour lui de nombreux livrets, toujours très moralisants. Le drame lyrique des années 1770-1780 apparaît comme le plein épanouissement de la comédie mêlée d'ariettes et sa réponse aux implications littéraires, musicales, dramatiques et sociales du nouveau genre.

Cette innovation et métamorphose à la fois, a été rendue possible par le recul du merveilleux : « Quelle part pourrais-je prendre à une action où rien ne se passe en conséquence de la nature et de la nécessité des choses »[2] se demande Grimm. Un opéra reposant sur le vraisemblable devient concevable et souhaitable : son histoire se déroulera en parallèle à celle de la comédie dramatique. Les comédies de sentiment et d'intrigue se développent sur les deux scènes. On commence à dénoncer le parallélisme entre sujets « élevés » pour la tragédie et « bas » pour la comédie. Ce qui intéresse, c'est l'homme ordinaire. On est frappé de trouver nombre de défenses qui rappellent celles du roman à la même époque : « qu'un héros fasse de grandes choses, on s'y attendait, on n'en est point surpris ; mais que d'une âme vulgaire naissent des sentiments sublimes, la nature qui les produit seule s'en applaudit et l'humanité se complaît de ces exemples qui l'honorent »[3]. Et en effet les sujets changent et trouvent parfois leur inspiration dans le romanesque, car « les romans de notre siècle sont bien plus vrais que les histoires que l'on écrit » note Mercier.

1. *État actuel de la musique du roi et les trois spectacles de Paris,* 1767-1778, t. 4, p. 105.
2. *Encyclopédie*, « Poème lyrique ». Voir le chapitre « Les enjeux théoriques » (Vendrix et Couvreur), in *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle, op. cit.*
3. Marmontel, *Éléments de littérature,* 1846, t. 1, p. 86.

Le réalisme (décors, costumes) est particulièrement recherché : ainsi le spectateur s'identifie-t-il aisément aux héros et l'émotion peut prévaloir sur le rire. Le pathétique entre à l'Académie de musique et plus les années passent, moins les sujets permettent de distinguer les deux genres lyriques. Impossible de classer les opéras-comiques en fonction de leur sujet, ou de leur ton, de leur forme, de la présence de paroles chantées ou parlées... Rien n'est fixé – d'où la fortune du genre. Les appellations fluctuent d'ailleurs, évoquant soit le contenu dramatique, soit la forme musicale : comédie mêlée d'ariettes, en vaudevilles, mais aussi opéra-comique ou bouffon, drame ou comédie lyrique, divertissement... Le public s'en moque d'ailleurs : il aime, il vient, car « il n'est de petit genre que celui qui manque la nature, ou qui la peint faiblement »[1].

IV. — **Vers un opéra musical**

Dès le début du siècle s'est fait sentir une attraction mutuelle du théâtre et de l'opéra. Le librettiste Fuzelier (qui débute en 1718) se distingue par sa recherche de nouvelles sources d'inspiration. Lassé de la mythologie et du chevaleresque, il se tourne vers l'histoire et l'exotisme susceptibles d'attirer les amateurs du vraisemblable, l'exotisme proposant un « transport » qui reste toutefois dans le cadre de la réalité. Le merveilleux existe, mais il s'agit plutôt de ce que Marmontel appellera le « merveilleux naturel » qui « est pris, si je l'ose dire, sur la dernière limite des possibles »[2].

A ce mouvement de dramatisation de la scène lyrique correspond une tendance de la scène dramatique à subir l'attraction de l'opéra. Voltaire emprunte des procédés dramatiques du théâtre lyrique dans

1. Garcin, *op. cit.*, p. 231.
2. Marmontel, *Éléments de littérature,* t. 2, p. 359.

Olympie, où l'on voit l'héroïne se jeter dans un bûcher, et plus encore dans *Sémiramis* qui propose des situations et des tableaux familiers de l'opéra. La multiplicité des indications scéniques marque que la parole cède sa priorité au spectacle. Déjà, Antoine Houdar de La Motte, partisan des Modernes, a procédé à la critique des trois unités en prenant pour modèle l'opéra dont la liberté sur ce chapitre lui semble la preuve que nous nous faisons des « principes de fantaisie, puisque nous condamnons à un théâtre ce que nous approuvons à un autre dans le même genre »[1]. Et encore, il fait de la visibilité des actions (opposée au récit) un avantage supplémentaire de l'opéra. Mais ces apports mutuels annoncent aussi l'essoufflement de la poétique dramatique classique.

On peut dire que la marche de tout le siècle va consister à dégager la musique de l'opéra de sa position ancillaire pour la faire accéder au statut d'art plein, autonome et suffisant. Et ce sera une conquête du dernier quart du siècle d'arriver à concevoir l'opéra comme un genre proprement musical, qui n'est donc plus, sur le plan de la poétique, sur le même terrain que la tragédie déclamée. Les textes novateurs de cette période (voir chap. IV, 1) proposent trois remises en cause qui expliquent un changement progressif du statut de la musique et, partant, de celui de l'opéra : une réhabilitation du plaisir sensuel, l'affirmation que l'imitation est une chimère, et une apologie de l'imagination[2]. Ces transformations se répercutent sur la musique instrumentale, revalorisée, et les rapports du livret et de la musique en sont changés. Mais surtout, la transformation fondamentale réside dans le fait de la montée d'une esthétique de la musique où l'art est considéré comme une fin en soi. Chabanon, le théori-

1. Discours à l'occasion des Macchabées, *Œuvres*, 1754, p. 38-39.
2. Voir mon *Philosophies de la musique*, Klincksieck, 1990, chap. V.

cien le plus important de la fin de la période, propose qu'on ne cherche plus hors de la musique un objet qui lui préexiste : « Ces sons ne sont pas l'expression de la chose, ils sont la chose même »[1]. Le corollaire de cette idée est l'autonomie de la musique et donc la reconnaissance de la musique instrumentale. Boyé affirme que la musique « se suffit à elle-même, que ses productions lui appartiennent entièrement, et que les arts qui ne subsistent que par l'imitation ne sont à son égard que des arts subalternes »[2]. Ce changement n'est pas anodin : progressivement, l'opéra est considéré comme un genre plutôt musical que littéraire, car tout peut « chanter », les instruments aussi bien que la voix. On était longtemps allé à l'opéra écouter des textes mis en musique en exigeant qu'on fasse « parler le chant ». Les amateurs de la fin du siècle vont plutôt y entendre de la musique, et un musicographe conseille en plaisantant à ceux qui pourraient lui reprocher l'importance qu'il donne à la musique dans l'art lyrique, d'aller... à la Comédie-Française plutôt qu'à l'Opéra[3]. Plaisanterie significative.

1. De *la musique considérée en elle-même,* 1785, p. 168.
2. Boyé, *L'Expression musicale mise au rang des chimères,* 1779, p. 27.
3. Chastellux, *Observations sur un ouvrage nouveau*, 1771, p. 156.

Chapitre IV

LES ÉCRITS SUR LA MUSIQUE

I. — Un siècle de musicographes

Le débat musical a suscité une profusion d'écrits sur la musique qui n'émanaient pas tous d'auteurs que la postérité a retenus. Nous verrons en détail la pensée de Rousseau et de Diderot, mais il parut aussi, entre la fin du XVII[e] siècle et la Révolution, toutes sortes de textes, de longueur et de qualité variées, portant sur des sujets amples ou limités, écrits à l'occasion d'une querelle musicale ou par désir d'exprimer ses vues, qui sont une « invention » de l'époque. Avant d'examiner les pensées des grands auteurs, il convient donc de présenter rapidement cette floraison d'écrits qui nous permet de connaître les diverses croyances et opinions esthétiques du siècle et de comprendre l'évolution de la sensibilité musicale telle que nous venons de la décrire dans les chapitres précédents.

Dans ces écrits, une part importante des réflexions porte sur l'opéra. A cela, deux raisons au moins. Il semble d'abord que les écrits sur la musique doivent leur naissance à celle de l'opéra. Au début du siècle, la tragédie en musique est un genre nouveau qui doit trouver une légitimité et les écrits auront pour fonction de répondre à cette question fondamentale du droit à l'existence et au respect du genre. La deuxième raison

est que les hommes du XVIII[e] siècle ont eu une véritable passion pour ce spectacle qu'ils considèrent comme « le grand œuvre de la musique »[1] et ils ne cessent d'y réfléchir. Comment définir ces textes si hétéroclites ? Chabanon, décrivant son ouvrage par la négative, pourrait parler pour tous les autres : « Ce n'est ici ni un ouvrage technique, ni un traité élémentaire. Notre livre ne doit ni apprendre la musique à ceux qui ne la savent pas, ni perfectionner les talents de musique dans ceux qui les ont acquis : il doit faire penser et réfléchir ceux qui connaissent l'art, et ceux qui l'ignorent, ceux qui l'aiment, et ceux qui n'ont pour lui que du dégoût : c'est à proprement parler, un ouvrage de philosophie fait à l'occasion de la musique. »[2] Si l'on entend *philosophie* dans l'acception large qu'on lui attribue parfois au XVIII[e] siècle, alors ces musicographes à la curiosité insatiable mais aux compétences aussi variées qu'incertaines sont des philosophes. Parmi eux, on trouve des avocats, des journalistes, un architecte, un fermier général, un secrétaire d'ambassade, un Premier valet de chambre de Louis XV, deux commissaires de la marine, etc. Certains ont joué un rôle important dans la vie culturelle du XVIII[e] siècle, tels Fréron, Suard, Arnaud, Marmontel ou La Harpe. Ceux qui ont une formation et une activité musicales suffisantes pour qu'ils puissent être qualifiés sans hésiter de « musiciens » ne sont pas très nombreux. Mais on sait aussi que toute éducation sérieuse comportait nécessairement un enseignement musical... Ces auteurs ne sont pas non plus des « critiques », si ce terme désigne des personnes qui exercent leur faculté de juger avec *légitimité* : certains d'entre eux, comme ils l'annoncent, ne connaissent pas la différence entre une noire et une blanche... mais sont très sûrs de leur goût. De toute

1. Lacombe, *Le Spectacle des Beaux-Arts,* 1758, p. 334.
2. Chabanon, *De la musique considérée en elle-même,* 1785, p. 7.

façon, nous ne connaissons pas tous leurs noms car plusieurs écrits furent publiés anonymement.

On peut distinguer plusieurs périodes dans cette production. De la querelle entre Lecerf de la Viéville et Raguenet, dans les toutes premières années du siècle, jusqu'à la Querelle des Bouffons, on discute la légitimité du genre et les moyens de le perfectionner, on compare les productions françaises et italiennes, et on tente de comprendre les effet de la musique. Les trois querelles musicales du siècle suscitent chaque fois des écrits polémiques qui sont liés aux circonstances mais qui révèlent toujours de profondes mutations du goût ou de la réflexion. Ainsi, les textes de la Querelle des Bouffons montrent qu'une partie du public est lasse des tragédies en musique qu'elle connaît et attend un changement : l'opéra-comique, puis les opéras de Gluck répondront à cette attente. Pendant la querelle des années 1770, les discussions révéleront deux transformations importantes : d'une part l'idée que la musique instrumentale « peut chanter », c'est-à-dire qu'elle n'est plus dans une position d'infériorité par rapport au chant, qu'elle n'est pas qu'un « accompagnement » et qu'elle dispose d'autant de moyens expressifs que lui ; et d'autre part la nécessité pour quiconque souhaite écrire sur la musique de connaître et la musique et les théories musicales : on ne peut plus se contenter de se prévaloir de son bon goût pour prétendre débattre. Cette dernière conquête est sans doute une des raisons de la disparition, après la Révolution, d'écrits sur la musique n'émanant pas de musicographes avertis.

Dans la seconde moitié du siècle, la qualité des écrits a nettement progressé, et plus encore après 1770. On trouve alors des textes très novateurs comme celui de Mirabeau, *Le Lecteur y mettra le titre* (1777) qui est une défense intéressante de la musique instrumentale « à programme » ; celui de Boyé, *L'Expression musicale mise au rang des chimères* (1779) qui remet en cause le

principe de l'imitation ; celui de Rosoi, *Dissertation sur le drame lyrique* (1781) qui montre que l'appellation de drame lyrique est entrée dans la langue et elle se justifie par le fait que le nouvel opéra met en scène principalement des sentiments – et l'auteur prolonge, pourquoi ne pas proposer un théâtre lyrique historique ; ceux de Chabanon, et notamment l'excellent *De la musique considérée en elle-même* (1785) qui est sans doute le meilleur écrit de la période, très novateur sur tous les plans ; celui de Lacépède, *La Poétique de la musique* (1785) qui témoigne d'une évolution marquée vers la sensibilité romantique ; celui de Quatremère de Quincy, *Dissertation sur les opéras bouffons italiens* (1789) qui propose de réévaluer l'importance des paroles dans l'opéra.

Ainsi, aussi bien que les pensées singulières, la multiplicité de petits textes témoigne d'une réflexion en profondeur et des changements qui affectent la pensée sur la musique et l'opéra ; elle nous permet de mieux comprendre de quelle oreille on écoute la musique à cette époque[1].

II. — **Diderot**

Bien qu'il ne pratique aucun instrument et qu'il semble avoir renoncé à cultiver sa voix dès 1748 ou 1749, chez Diderot la musique est l'objet d'une connaissance intime : il va aux concerts, connaît personnellement des musiciens (Rameau, Eckardt, Bemetzrieder, Philidor...), participe aux polémiques, fait étudier chez lui le clavecin et l'harmonie à sa fille. On note toutefois qu'il semble ne pas connaître autant qu'on le pouvait à son époque les musiques instrumentale et religieuse françaises. Si, comme ses contempo-

1. Pour une analyse détaillée de ces écrits, voir mon *Philosophies de la musique, 1752-1789,* Klincksieck, 1990.

rains, il ignore l'*opera seria* et la musique allemande, en revanche, il est très informé sur la musique de clavier française et européenne. Mais la musique suscite aussi chez lui une vaste curiosité. Il évoque souvent, plus ou moins longuement, ce phénomène artistique mystérieux dont les effets sont si puissants et qui lui fournit quelques-unes de ses métaphores favorites – en premier lieu celle qui concerne le philosophe lui-même : « L'instrument philosophe est sensible (...) Comme sensible, il a la conscience momentanée du son qu'il rend ; comme animal, il en a la mémoire ; cette faculté organique, en liant les sons en lui-même, y produit et conserve la *mélodie* (...) Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne et qui se pincent souvent elles-mêmes »[1].

On trouve chez Diderot pratiquement toutes les formes que peut prendre la réflexion sur la musique : technique et scientifique, pédagogique, esthétique, littéraire enfin. C'est sans doute la direction de l'*Encyclopédie* qui l'a conduit à approfondir ses connaissances musicales. On sait qu'il veilla particulièrement aux articles musicaux et aux planches de lutherie, et que la musique y figure en bonne place (huit cents entrées). Dès 1748, grâce à sa compétence en mathématique et en physique, il rédige les *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, dont deux sont consacrés à la musique et un aux problèmes d'acoustique. Le fait qu'il cite les grands travaux des auteurs qui se sont attachés à étudier le langage musical et qu'il y vulgarise la théorie harmonique de Rameau *(Quatrième Mémoire)* montre qu'il était quand même assez familier avec les applications pratiques de cette théorie.

1. *Le Rêve de d'Alembert*, éd. Hermann, t. XVII, p. 102. Sauf indication contraire, nous citons Diderot dans cette édition.

Ces *Mémoires* nous rappellent d'ailleurs à quel point on était « ramiste » avant la Querelle des Bouffons : car dans le premier demi-siècle, l'œuvre théorique de Rameau est la seule réflexion systématique sur la musique et elle a de surcroît le mérite de provenir d'un véritable compositeur. Diderot n'a pu qu'être attiré, à une époque où il conçoit le beau et le plaisir esthétique en termes de perception de rapports (*Encyclopédie*, article « Beau »), par une théorie qui postulait la convergence de l'expérience sensible et des données physico-mathématiques. Que l'oreille et la raison s'accordent, comme l'affirme Rameau dans la *Génération harmonique*, signifie que l'objet esthétique est soumis aux mêmes lois qui gouvernent la nature et que cette rationalité garantit l'objectivité de l'art. Seule nuance qu'apporte d'emblée Diderot à Rameau : l'harmonie a beau être « naturelle », nous n'aimons pas la musique des Barbares qui n'aiment pas la nôtre : le goût varie dans l'espace et le temps.

La question de l'altération des œuvres d'art a d'ailleurs conduit le philosophe à concevoir un « chronomètre », instrument qui permettrait « d'exécuter un concert dans dix ans et à mille lieues sur le même ton qu'on l'aurait exécuté aujourd'hui à Paris »[1]. Et, toujours fidèle à sa préoccupation pour le « technique », il expose, dans le quatrième *Mémoire*, le projet d'un nouvel orgue sur lequel on pourrait exécuter toutes sortes de pièces à plusieurs parties. « Instrument également à l'usage de ceux qui savent assez de musique pour composer et de ceux qui n'en savent point du tout. »[2] Deux projets résolument tournés vers le futur... Ce souci de rendre la musique plus facile, qui trouve son équiva-

1. *Premier Mémoire*, t. II, p. 280. Le métronome ne fut inventé qu'en 1816, et c'est seulement en 1859 qu'on détermina une première fois la fréquence d'un son qui servit d'étalon.

2. *Quatrième Mémoire*, « Projet d'un nouvel orgue », t. II, p. 306. Il est aussi l'auteur de l'article « Cloche » de l'*Encyclopédie*.

lent dans la recherche d'un système de notation musicale simplifiée chez Rousseau, détermine les vues de Diderot sur la pédagogie musicale. En cette période d'intense réflexion sur les problèmes de l'éducation, Diderot écrit, en collaboration avec le compositeur, claveciniste et pédagogue, Bemetzrieder, les *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* (1771)[1]. A travers ce dialogue entre le maître et l'élève, il s'agit de diffuser l'harmonie nouvelle telle que Rameau venait de la formaliser – d'une manière trop compliquée selon les contemporains –, tout en s'appuyant sur une méthode qui évite d'être comme celui qui « touche du clavecin, six heures par jour, depuis six ans et qui ne sait rien »[2].

Autre aspect de son intérêt pour la musique, Diderot a participé aux querelles sur l'opéra. Chaque fois, on constate qu'il s'est abstenu de prendre des positions polémiques et qu'il a essayé de reconnaître la valeur partout, chez Lully comme chez Rameau ou chez les bouffons italiens. Il se « constitue juge » et prône une émulation entre les styles italien et français, voire une synthèse, plutôt qu'une opposition tranchée. Parus sans nom d'auteur entre janvier et mars 1753, *l'Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra* (attribution douteuse), *Au Petit prophète de Boehmischbroda* et *Les Trois Chapitres ou la vision de la nuit du mardi gras au mardi des Cendres*, témoignent de la même modération. Dans le premier, on note qu'il donne Rameau en modèle (alors que la querelle est dirigée contre la tragédie lyrique et notamment contre le compositeur), et qu'il propose de comparer ce qui est comparable : on ne peut en effet prouver, comme on l'oublia trop souvent alors, que la tragédie lyrique française est mauvaise parce que le genre bouffe italien est bon... Même

1. Son affirmation, qu'il ne serait que le correcteur du texte, a été remise en question de manière convainquante par plusieurs chercheurs.
2. *Leçons de clavecin*, XIX, p. 64.

souci dans *Le Petit prophète* – mais la tragédie italienne *(Nitocris)* qu'il propose de comparer à *Armide* de Lully n'a pas le titre qu'il lui prête et fut écrite soixante-cinq ans plus tôt... *Les Trois chapitres* constituent la vraie réponse au pamphlet de Grimm, *Le Petit prophète de Boehmischbroda*: le petit prophète, dans une transe proprement carnavalesque, est subitement transporté de son grenier pragois à l'Académie de musique où il assiste à la représentation du *Devin du village* de Rousseau (1er mars 1753) qu'il raconte. Dans ce texte, on retrouve l'impulsion de Diderot qui le pousse à essayer d'*écrire* la musique, et en même temps, la particularité de son écoute qui consiste à traduire la musique instrumentale en musique vocale. Voici un dialogue de violons du *Devin* : « J'entendis aux violons que son père lui disait : "Tu l'aimes donc toujours ? Tu en es donc toujours aimé ? Elle t'a donc pardonné ?..." Et j'entendis aux violons que Colin lui répondait (...). » Chez Diderot comme chez ses contemporains, les termes de la Querelle restent confus : ils témoignent d'une transformation du goût et d'une réelle aspiration au changement, mais lequel ? On note que si, dans sa critique picturale, Diderot fait un effort remarquable d'apprentissage du langage de l'atelier et de mise au point de concepts pour la description et l'appréciation des œuvres, la musique suscite chez lui un moindre désir de précision, ses jugements appréciatifs ne sont pas justifiés et sa contribution à la Querelle reste décevante.

Sur la question de l'imitation, la pensée de Diderot a fluctué. S'il ne se démarque pas radicalement des esthéticiens de son temps (Dubos, Batteux, André) tributaires de la théorie de la mimésis, il tente néanmoins de définir la spécificité de la musique à l'intérieur du système des beaux-arts. Quelle est la nature du langage musical ? et celle de l'expérience auditive ? comment fonctionne le sens ? et la sensibilité ? Autant de ques-

tions qu'il aborde au cours de réflexions qui le conduisent souvent à comparer les différents effets des arts. La musique est « le plus violent des beaux-arts »[1], il lui revient d'exprimer la passion dans ses plus vifs transports, et elle devra puiser dans la passion son ferment : « C'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient. »[2] L'exaltation de l'énergie et de la passion qui occupe un rôle central dans la pensée morale et esthétique de Diderot, l'incite à accorder une place privilégiée à la musique qui est, selon la pensée de l'époque, le langage des passions. Après 1755, alors qu'il s'intéresse au théâtre pour lequel il écrit deux pièces et un essai, *Le Paradoxe sur le comédien* (commencé vers 1769 sans doute), les *Entretiens* qui font suite au *Fils naturel* sont une réflexion sur la dramaturgie qui inclura des remarques sur le genre lyrique. Il y demande d'abord qu'on introduise sur la scène lyrique la « tragédie réelle », celle qui peut rendre la tension des énergies vitales. Il va donc opposer à l'opéra de son temps une œuvre d'art intégrale. Lançant un appel à l'homme de génie qui sera capable de placer « la véritable tragédie, la véritable comédie sur le théâtre lyrique », il ajoute – sur ce point au moins sa prophétie ne s'est pas réalisée – que cet homme sera un écrivain.

Si la musique est expression des passions, elle est aussi, selon Diderot, le moyen de créer un ciment entre les hommes. Aussi voudrait-il que le théâtre puisse accueillir « quarante à cinquante mille » spectateurs et que des « spectacles publics » puissent « fixer l'attention d'une nation entière dans ses jours solennels ». Dans cette masse, l'émotion qui circule n'est plus de même nature que celle qui peut « amuser tel jour, depuis telle jusqu'à telle heure, dans un petit endroit obscur quelques centaines de personnes », car inter-

1. *Leçons de clavecin,* XIX, p. 351.
2. *Le Neveu de Rameau,* XII, p. 169.

vient alors « l'action des hommes les uns sur les autres » et la « communication des passions »[1]. Comment changer la force du genre dramatique ? Il faut pour cela une scène très vaste permettant de présenter une action complexe, avec plusieurs personnages et se déroulant dans plusieurs lieux. Mais d'évidence, cette scène appellerait des sujets nouveaux : grands thèmes sur des sujets communs à tous, grands mythes connus et aimés de l'ensemble des hommes – acceptables dans la mesure où ils évoquent « l'ordre commun des choses » et des situations psychologiques d'un intérêt universel. Car il s'agit de rien moins que créer un spectacle qui parle aux hommes de leur monde, de leur vie : « Des hommes de génie ont ramené, de nos jours, la philosophie du monde intelligible dans le monde réel. Ne s'en trouvera-t-il point un qui rende le même service à la poésie lyrique, et qui la fasse descendre des régions enchantées sur la terre que nous habitons ? »[2] L'exemple qu'il développe, le sacrifice d'Iphigénie, est un des thèmes privilégiés de la fin du XVIII^e siècle. Diderot évoque, en imaginant une musique, les différents moyens dont dispose le compositeur en vue de l'interprétation musicale d'une des plus cruelles scènes de l'*Iphigénie* de Racine (IV, 4, vers 1693-1699). Il procédera au même travail, dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), à partir d'extraits de Lucrèce et Virgile, marqués eux aussi par la violence et la cruauté. Et chaque fois, il formule cette idée, qui fut une récrimination essentielle de la Querelle des Bouffons à l'encontre de la tragédie lyrique : il faut remplacer le travail d'ornementation sur les « mots parasites du style lyrique » par l'expression directe et forte des affects. Pour cela, trois styles sont à la disposition du compositeur : le « simple », plus proche de la déclamation et qui met en

1. *Deuxième Entretien,* X, p. 118.
2. *Troisième Entretien*, X, p. 150-151.

lumière l'intériorité du personnage, le « figuré » qui met l'accent sur les éléments extérieurs de la scène, enfin un troisième style qui correspond à la réunion de ces deux points de vue[1].

Dans ses considérations sur la musique instrumentale, on trouve à la fois les vieilles résistances à cet art qui ne « dit » rien, et une ouverture vers sa spécificité. Comment bien composer et interpréter la musique instrumentale ? En se référant à la musique vocale, en mettant Métastase sur le pupitre et en s'inspirant de ses arias[2]. De même, il lui arrivera de hiérarchiser les plaisirs liés à l'audition en fonction du caractère imitatif ou non des morceaux, et de condamner ceux qui « ne flattent votre oreille que comme l'arc-en-ciel plaît à vos yeux, d'un plaisir de sensation pure et simple »[3]. Pourtant, il sait aussi avouer que ce plaisir de la sensation peut être au-dessus de l'autre : « L'hiéroglyphe de la musique est si léger et si furtif, il est si facile de le perdre ou de le mal interpréter, que le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas un grand effet si le plaisir infaillible et subit de la sensation pure et simple n'était infiniment au-dessus de celui d'une expression souvent équivoque. »[4] Mais cette imprécision de l'expression musicale, objet d'un constant reproche durant le siècle, voilà que se faisant franchement novateur, Diderot la porte au bénéfice de la musique : « Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant besoin de

1. *Troisième Entretien,* X, p. 157-159.
2. « Au sujet des observations du chevalier de Chastellux », t. VIII, p. 508.
3. *Lettre sur les sourds et muets* (1751), A Mlle de La Chaux, Éd. Club français du livre, t. II, p. 580.
4. *Ibid.*, p. 581.

secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux ? »[1] Cette imprécision permet également à chacun de jouir et d'interpréter la musique en fonction de son état intérieur : « Tel est le privilège et la fécondité de l'expression indéterminée et vague de notre art que chacun dispose de nos chants selon l'état actuel de son âme ; et c'est ainsi qu'une même cause devient la source d'une infinité de plaisirs ou de peines diverses. »[2]

Avec la notion de hiéroglyphe, nous entrevoyons l'intuition la plus intéressante de Diderot par rapport à la musique. La musique nous touche, et c'est ce qu'il faut analyser. Comment s'y prend-elle ? Ni par un discours clair, ni par l'imitation d'un objet concret, elle met en œuvre, comme la poésie, un hiéroglyphe. Qu'est-ce ? tout ce qu'il peut en dire, c'est que par lui l'imagination et la sensibilité sont touchées. Il s'agit d'un je ne sais quoi qui confère à l'œuvre d'art l'expressivité, la faculté d'agir sur notre sensibilité – nous dirions sans doute aujourd'hui une fonction esthétique. Diderot pense toujours les arts en termes de système : la notion de hiéroglyphe est commune aux différents arts. Mais au lieu de réduire, comme Batteux l'a trop rapidement fait, « les beaux-arts à un même principe », le philosophe doit saisir ces hiéroglyphes et examiner s'il n'y aurait pas des similitudes entre eux.

Après 1771, on ne trouve plus de texte de Diderot consacré à la musique. Et on est frappé de ne rencontrer jamais sous sa plume les noms de Gluck ou de Piccini qui ont pourtant dominé l'actualité musicale des années 1770. C'est qu'il s'est réellement désintéressé de la musique qui se joue après cette époque (à l'exception de la musique pour clavier). Dans le *Neveu*, Moi n'a

1. *Ibid.*, p. 581-582.
2. *Leçons de clavecin,* XIX, p. 354.

qu'un scepticisme prudent à opposer à Lui : il n'a guère d'idées sur la musique. En somme, on remarque chez Diderot les préjugés communs sur la musique de son temps mêlés à des intuitions personnelles très subtiles.

III. — **Rousseau**

S'il est un nom qui marqua le siècle pour toutes sortes de raisons, y compris musicales, c'est bien celui de Jean-Jacques Rousseau. Jusqu'à sa quarantième année, il avait espéré réaliser sa véritable ambition, laisser une œuvre de musicien. Las ! Sa muse en avait décidé autrement et sa passionnante participation à la musique de son temps fut, et est demeurée, l'objet de bien des controverses.

Il a fait œuvre de compositeur (opéras, romances) et aussi de librettiste, mais il a également laissé un important volume d'écrits théoriques qui concernent les aspects les plus variés de la question musicale. Cela fut possible car, quoi qu'on en ait dit, Rousseau avait longuement étudié la musique, d'abord à la maîtrise de la cathédrale d'Annecy, puis chez deux musiciens (Venture et Lemaître), ensuite à Chambéry (où il participait aux petits concerts de Mme de Warens), et enfin en copiant de la musique (moyen de subsistance qu'il se donna à partir de 1731 jusqu'à la fin de sa vie). Il jouait du violon et de la flûte, et il tint l'épinette sa vie durant. Dès cette époque, il entreprit de mettre au point un nouveau système de notation musicale qu'il présenta, sans vraiment convaincre de son utilité, à l'Académie des sciences de Paris le 22 août 1742. Ce *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* visait à simplifier le système, complexe en effet, qui venait d'être mis au point. Grâce à cette nouvelle notation qui utilisait, au lieu de notes, des points, des traits et des chiffres (code universel et qui permettait de supprimer la portée), Rousseau estimait faciliter l'ensei-

gnement de la musique, et son texte, de même que la version destinée au public qu'il publia en 1743 *(Dissertation sur la musique moderne),* comporte nombre de conseils pédagogiques.

Sa participation aux grands débats musicaux du siècle pourrait se décrire sommairement selon deux grandes oppositions : nature contre science, Italie contre France, la première étant réellement à la source de sa pensée. Mais surtout, à partir de sa réflexion sur la musique, Rousseau va élaborer une théorie générale des beaux-arts. Contre les penseurs précédents, sensualistes et ou matérialistes, il postule que les effets des arts sont des phénomènes *moraux*. Dans cette théorie, la musique occupe une place fondamentale car elle est perçue comme expression originaire et fondatrice : elle est un phénomène signifiant, non pas en vertu d'un lien mécanique entre langue et musique, comme le croyait Lully, mais par son effet moral, c'est-à-dire pour des raisons qui tiennent intimement à la nature humaine. Cette théorie des arts, Rousseau l'a surtout constituée *contre* l'esthétique classique – mais donc en l'utilisant – ce qui explique sa fragmentation en divers textes de réflexion ou polémiques.

Si dans un de ses premiers textes des années 1740, la *Lettre sur l'opéra français et italien* (non publiée) où il s'attache à définir les règles de l'opéra, il compare déjà les musiques italienne et française, il indique que les deux lui plaisent. Encore empreint des débats du premier demi-siècle, il y réfléchit aussi sur la justification théorique du genre et sur l'opposition suscitée par l'œuvre lyrique de Rameau qu'à cette époque il défend. Mais c'est dans ces mêmes années qu'il subit divers affronts de la part du compositeur. Rameau l'apostrophe avec « brutalité » devant le salon de M. de La Pouplinière, lors de l'audition d'extraits des *Muses galantes*. Puis, Rameau critique son travail de retouche de *La Princesse de Navarre* (transformée en *Fêtes de*

Ramire) et aime mieux faire supprimer son nom du livret que de l'y voir associé avec celui de Rousseau...

Dès 1752, avec la *Lettre à Grimm au sujet de ses remarques sur Omphale*[1] (anonyme), la musique française et Rameau, nominalement désigné, sont attaqués. La théorie harmonique du compositeur aurait des effets désastreux sur son œuvre lyrique... De plus, conformément à la théorie que Rousseau commence à développer dans le *Discours sur les sciences et les arts* (1751-1752), l'évolution de la musique se marquerait non par un progrès mais par une décadence : le caractère artificiel de la musique de Rameau par rapport à celle de Lully en est un signe. C'est la première étape de la rupture des Encyclopédistes avec l'« artiste philosophe » (comme l'appelle d'Alembert) qui sera consommée avec la publication du tome VII de l'*Encyclopédie* qui prend le parti de Rousseau. En même temps, on y trouve la première formulation de l'idée que les Français ne peuvent avoir de musique.

Cette position, qu'étant donné son extrémisme il est seul à développer, va le placer au centre des débats lorsque, pendant la Querelle des Bouffons, alors que la discussion connaissait une accalmie certaine, il la relance avec la *Lettre sur la musique française* (sans doute de novembre 1753). Quelques semaines plus tôt, il venait de clore la première partie de la querelle avec un texte qui se distingue dans son œuvre par son ton satirique et enjoué, la *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique* (septembre ou octobre 1753) dans laquelle il accusait les comédiens et surtout les musiciens de l'orchestre de l'Académie de saboter l'interprétation de la musique italienne. Ces deux pamphlets lui vaudront d'être brûlé et pendu en effigie par

1. *Omphale*, livret de Lamotte, musique de Destouches, créé en 1701, repris en 1721, en 1733, puis en 1752 et qui provoqua alors la *Lettre sur Omphale* de Grimm à laquelle celle-ci répondait.

l'orchestre de l'Opéra et de se voir refuser l'entrée de l'auguste maison à laquelle lui donnait théoriquement droit son *Devin*. Le deuxième surtout créa une véritable fureur contre le Genevois et son impact fut tel qu'il empêcha, si l'on en croit les *Confessions*, la « révolution dans l'État » qu'une querelle du Clergé et du Parlement menaçait de faire éclater. La Querelle des Bouffons avait, dans sa première période, un ton assez enjoué. A présent, la colère explose. Sur la trentaine de réponses répertoriées, toutes, si l'on excepte une attribution douteuse (*Examen de la lettre de M. Rousseau*, de Rousseau lui-même peut-être), s'élèvent contre les propos du philosophe. Sa position très critique (le chant français ne serait qu'un « aboyement perpétuel ») sera interprétée comme une véritable provocation – provocateur, ce sera d'ailleurs jusqu'à la fin de sa vie le sens des critiques que lui attireront ses écrits musicaux. D'Alembert notera que cette lettre lui « a valu plus d'ennemis que tous ses paradoxes »[1].

Sa médiocrité, la musique française la doit au rapport que la musique entretient avec les inflexions de la langue : elle en serait dépendante et leur devrait tous ses effets. « J'ai dit que toute musique nationale tire son principal caractère de la langue qui lui est propre, et je dois ajouter que c'est principalement la prosodie de la langue qui constitue ce caractère. »[2] La musique italienne est donc nécessairement bien meilleure car la langue italienne est plus mélodieuse : parce qu'elle a moins de consonnes, qu'elle est moins « philosophique » et donc plus « éloquente », et parce qu'ainsi le veut le climat italien. La *Lettre* en effet, loin de n'être qu'un écrit de circonstance, commence à mettre en place les éléments de la pensée de Rousseau sur la musique qui s'articulent ici autour de deux grands

1. D'Alembert, *De la liberté de la musique*, 1759, p. 383.
2. *Lettre sur la musique française*, éd. La Pléiade, p. 294.

principes étroitement liés : d'une part la vieille idée de la subordination de la musique à la parole (ainsi l'analyse linguistique fonde-t-elle la priorité mélodique), d'autre part le dogme de l'imitation qui fait dire à Rousseau que le musicien imite les tons, les soupirs, les accents et les inflexions de la voix. Cette *voix* ne désigne pas tout à fait la langue : plutôt la voix de la nature, voix tout intérieure. Mais puisque celle-ci en passe nécessairement par la langue articulée, alors la qualité mélodique de cette dernière devient primordiale. Toutefois, dans sa théorie de l'imitation, le matériau sonore se trouve dans une relation plus complexe avec le sens ou les affects du texte que chez ses prédécesseurs, et c'est ainsi qu'il participe au renouvellement de l'esthétique : il abandonne l'idée d'imitation des objets inanimés pour passer à l'idée d'une musique expressive qui imiterait *directement* le phénomène émotif et, plus généralement, il rejette l'idée d'un parallélisme entre l'harmonie et les effets de la musique : l'orchestre peut évoquer... le silence. Ou encore, la musique peut évoquer des « idées accessoires » : c'est par exemple la valeur de « signe mémoratif » du « ranz des vaches » pour un Suisse. Complexité du fonctionnement du sens qui, à terme, pourrait faire voler en éclat le principe de l'imitation musicale...

Autre idée centrale de Rousseau qui apparaît ici pour la première fois, sa théorie de l'unité de la mélodie. Elle s'obtient lorsque « toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet » et que « le tout ensemble ne porte (...) qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit »[1]. Comment ? En faisant converger tous les moyens d'expression, en rapprochant plus le récitatif de la déclamation, en usant avec parcimonie des ressources de l'harmonie et en subordonnant le tout à l'expression des sentiments.

1. *Ibid.*, p. 305.

C'est dans sa forte mise en cause de la musique de Rameau que se dessine la fracture qui lui fait opposer nature et science. Que Rameau ait « plus de savoir que de génie », que son art relève plutôt de l'artifice que de la sensibilité, la preuve en est donnée par la prédominance – observée dans ses écrits théoriques comme dans ses œuvres – que le compositeur accorde à l'harmonie sur la mélodie. D'une certaine manière, Rameau incarne pour le philosophe le point extrême de corruption de la musique française, raffinée et sensuelle. A cette époque, Rousseau a déjà commencé à écrire de nombreux articles de musique pour l'*Encyclopédie* dans lesquels la théorie ramiste est malmenée. Rameau, qui avait répondu à la *Lettre* par des *Observations sur notre instinct pour la musique* (avril 1754) dans lesquelles il précisait les présupposés théoriques qui les séparent, réagit alors par ses *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), et la *Suite des erreurs* (1756). L'harmonie, selon lui, est l'unique fondement de l'art et la cause de ses grands effets ; de plus, tout son portant avec lui son accord parfait, l'harmonie et la mélodie sont inséparables. Rousseau lui répond dans l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* (publication posthume), ouvrage qui remet en cause de façon systématique le système ramiste dans ses applications comme dans ses principes, et dans lequel il développe l'idée du lien essentiel de la musique et des passions dont les accents sont portés non par l'harmonie mais par la mélodie.

Mais on s'aperçoit que chez Rousseau la mélodie est identifiée à la musique même. Dans *L'Origine de la mélodie*[1], il lui cherche une origine naturelle et un prin-

1. Non publié, état intermédiaire de l'*Examen de deux principes*. Pour les liens concernant ces différents textes non publiés par Rousseau, écrits entre 1754 et 1756 et dont émerge sa pensée linguistique et musicale, voir les introductions de l'édition La Pléiade des *Œuvres complètes,* t. V, 1995.

cipe fondé sur la nature humaine. Le texte établit la triple corrélation de la musique, du langage et de la société, notions qui seront explorées deux à deux dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1755) et l'*Essai sur l'origine des langues*. Le langage comme la musique tireraient leur origine du chant expressif primitif, langage tout de passion qui, par suite d'une implacable dégénérescence, se serait scindé en musique et langue. Ainsi serait ontologiquement fondée la supériorité de la mélodie imitative des sentiments tandis que l'harmonie, croit Rousseau, n'est fondée que sur la science des choses, l'aspect matériel de l'art – définitive réplique à Rameau. Où l'on voit que comme toute son époque, Rousseau hésite sans cesse entre l'explication par la genèse et l'explication par la structure (voir chap. I, 1).

L'*Essai sur l'origine des langues*, ouvrage fondamental remanié plusieurs fois et paru après la mort de Rousseau, fait suite, selon Rousseau, à la *Lettre sur la musique française* puis à l'*Examen*. Initialement prévu comme une partie du *Discours sur l'origine de l'inégalité*, l'*Essai* présente avec lui de grandes similitudes : ils considèrent tous deux les besoins qui rassemblent les hommes et l'évolution de leur mode de communication. Mais tandis que le premier s'intéresse particulièrement aux techniques, aux rapports moraux et aux types d'organisation sociale, le second pose la question du chant (voir chap. I, 1). Rousseau y évoque la question de l'origine des langues et du chant et déploie son hypothèse d'une origine passionnée et donc chantante des premières langues, ce qui l'amène à développer l'idée des vertus de la mélodie et de son effet *moral*. Ainsi s'effectue le déplacement par lequel Rousseau rompt avec la pensée classique et qui vaut pour les arts en général : les raisons de leurs effets se trouvent dans une donnée immatérielle inscrite dans la nature humaine. Le signe passionné (originel et à retrouver) donne seul aux différents langages leur puissance.

A partir de l'histoire (hypothétique) de la double dégénérescence, linguistique et musicale, qui produit d'une part l'éclatement en plusieurs langues articulées, et d'autre part une musique où l'harmonie domine, Rousseau élabore une philosophie de l'immatérialité esthétique dont va se répandre après lui une version vulgarisée : il existe un « langage du cœur » dont les arts sont les expressions, et tout particulièrement la musique.

Certes, l'*Essai* témoigne d'une vision catastrophique de l'évolution de la musique et du langage, mais il propose aussi les remèdes : ré-apparier musique et langage dans l'opéra ne suffirait pas. L'énergie ne reviendra à la langue que si le gouvernement change et la liberté revient : « Or je dis que toute langue avec laquelle on ne peut pas se faire entendre au peuple assemblé est une langue servile ; il est impossible qu'un peuple demeure libre et qu'il parle cette langue-là »[1]. Dernière page qui annonce les espoirs des orateurs des premières années de la Révolution et ses fêtes.

La rédaction des 390 articles pour l'*Encyclopédie* qui forme le noyau de départ du *Dictionnaire de musique* (1767) fut commencée avant même la publication des *Discours* et l'achèvement du travail est contemporain du Préambule des *Confessions*. L'ouvrage recoupe donc toute la période d'activité publique de l'écrivain. Les articles pour l'*Encyclopédie* (signés S) furent, si l'on en croit Rousseau, rédigés en trois mois, en 1749. Après leur publication (retouchés par d'Alembert soucieux de ménager Rameau), Rousseau regretta leur imperfection et décida de les refondre pour les améliorer et les présenter en un seul volume : le *Dictionnaire de musique* était lancé, il aurait neuf cents entrées. Ce sera le dernier ouvrage publié de son vivant et il semble bien qu'il ait eu une diffusion considérable.

1. *Essai*, chap. XX, La Pléiade, p. 429.

Conçu sur fond de polémiques et de querelle avec Rameau, le dictionnaire ne répond pas exactement à l'idée que nous nous faisons aujourd'hui d'un tel ouvrage. C'est un livre de combat, dans lequel Rousseau expose les notions qui lui paraissent importantes et développe ses points de vue. C'est donc à la fois un livre très personnel tout en étant très révélateur de la vie musicale de son temps. Par ailleurs, il faut admettre que le temps ne lui a pas souvent donné raison dans sa critique de la théorie de Rameau. Mais quelques articles fondamentaux (« Expression », « Harmonie » ou « Imitation ») nous éclairent sur les articulations de la pensée de Rousseau.

L'unique antécédent en français était le *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard (2e éd. 1705). Rousseau a procédé à une importante mise à jour dans le domaine de la terminologie musicale et il sait, quoiqu'il ne cesse de rappeler l'imperfection de l'ouvrage, qu'il a non seulement rendu service aux gens de l'art, mais encore aux philosophes, en donnant à son ouvrage une dimension esthétique et philosophique. Pendant la querelle des gluckistes et des piccinistes, le *Dictionnaire* sera souvent brandi, par les deux côtés, comme une référence.

Car l'ouvrage fut plutôt bien reçu du public. On loua à la fois son éloquence et son érudition, qui surprit, même si l'on critiqua son manque d'impartialité à l'égard de la musique française. Il fut très important en ce sens qu'il détermina la pensée musicale de la période, en France[1], et même à l'étranger. Il fut pillé, cité – il devint incontournable.

Trois textes brefs pourraient passer pour le testament musical de Rousseau : la *Lettre à M. Burney*, célèbre

1. Le *Supplément* à l'*Encyclopédie* (1776-1776, 4 vol.) lui emprunte 350 articles ; le *Dictionnaire de musique* de Meude-Monpas le pille allègrement ; le double volume consacré à la Musique dans l'*Encyclopédie méthodique* (1791 et 1818) de Framery et Ginguené, le suit de très près.

musicologue anglais qui avait adapté le *Devin* et s'apprêtait à rédiger un livre sur la musique française qui serait peut-être l'occasion pour Rousseau de faire le point ; les *Fragments d'observations sur l'Alceste de Gluck* et l'*Extrait d'une réponse du petit faiseur sur l'Orphée de Gluck* qui sont l'écho du vif intérêt de Rousseau pour les opéras de Gluck, même si ses réserves, concernant la mélodie notamment, sont réelles. Assidu aux représentations dès l'arrivée du compositeur en 1774, Rousseau est souvent sollicité pour prendre part à la querelle des gluckistes et des piccinistes qui éclate en 1776. Son *Dictionnaire de musique* est devenu ouvrage de référence et sa *Lettre sur la musique française* est souvent citée, au point qu'il est à nouveau et bien involontairement au centre de la polémique – d'autant que Gluck avait pris soin, en arrivant à Paris, de se mettre d'emblée sous sa protection.

A cette époque, Rousseau s'intéresse avec une passion renouvelée aux problèmes de dramaturgie en général et d'opéra en particulier. Il repense au problème de l'origine de la musique, écrit *Pygmalion*, commence *Daphnis et Chloé*, et projette – sans doute tenaillé par l'envie de démontrer qu'il en est bien l'auteur – de réécrire la musique du *Devin*. En somme, on pourrait penser que stimulé par la venue du compositeur allemand, Rousseau tente, comme il l'avait fait avec Rameau, de rivaliser avec lui.

Avec *Alceste*, figure emblématique de la création, une centaine d'années plus tôt, de la tragédie lyrique en France, se déploie un univers sombre, exacerbé par une réelle condensation dramatique, et que rend plus émouvant encore l'attrait de Gluck pour la « mélopée antique ». Les gluckistes pouvaient penser que l' « Allemand » réalisait la révolution dramatique que les philosophes appelaient de leurs vœux depuis les années 1750. Rousseau pourtant ne comprend pas bien Gluck : l'unité tant souhaitée ne lui apparaît là

que comme monotonie, elle lui semble manquer quand il ne comprend pas que Gluck joue sur des effets de masse, ou que la distribution des tonalités est conçue à l'échelle de l'opéra tout entier. Sa *Lettre à Burney*, qui pose la question de savoir « jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique »[1], montre que ses réflexions ont pris un nouveau tour : les secours de l'harmonie et de la symphonie ne sont pas à négliger dans l'opéra, Rousseau en donnera d'ailleurs la démonstration dans son *Pygmalion* où, à défaut de rechercher une unité utopique de la musique et de la parole dans la déclamation, il les fera alterner.

Ainsi Rousseau se présente-t-il comme celui qui, voulant penser la musique, en vient à renverser l'esthétique classique qui « repose sur un sol fondamental dont (il) est à la fois l'archéologue et le fossoyeur »[2]. Il met en place une conception de la musique et de ses effets dont nous sommes, aujourd'hui encore, dans notre manière de l'écouter, les héritiers.

IV. — **Beaumarchais**

Beaumarchais avait peut-être une haute conception de la musique, il a en tout cas écrit deux livrets, et il mérite donc une référence un peu plus longue que les musicographes habituels, même si ses idées, exposées dans la *Lettre modérée sur la chute et la critique du Barbier de Séville* (1775), et surtout dans les vingt-cinq pages de *Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra* (1787), qui précèdent son opéra de *Tarare*, ne sont pas bien novatrices.

Les spectateurs s'ennuient généralement à l'Opéra, affirme-t-il. La principale responsable de cet état de fait ? « Il y a trop de musique dans la musique du

1. *Lettre à Burney*, La Pléiade, p. 445.
2. Kintzler, *Poétique de l'opéra français, op. cit.*, p. 430.

théâtre, elle en est toujours surchargée ». La suite de ce discours se présente sous forme de propositions pour la composition d'un poème lyrique, qui ne sont rien moins qu'une description à peu près fidèle de *Tarare*. En cette dernière partie du siècle, l'idée de genre mixte fait son chemin et il déclare « qu'un opéra n'est point une tragédie, qu'il n'est point une comédie, qu'il participe de chacune, et peut embrasser tous les genres ». Cette idée, la plus novatrice du texte, le conduit à proposer d'adopter un sujet « entre le merveilleux et le genre historique », remarquant que les mœurs orientales, le despotisme, créent un « désordre » qui « monte l'imagination du poète » et « imprime un trouble à l'esprit qui dispose aux étrangetés : voilà les mœurs qu'il faut à l'Opéra ». Il demande aussi que la musique, destinée à exprimer le sublime des passions, soit intensifiée, tout en ne s'attachant pas aux détails mais en faisant sentir la progression dramatique : l'opéra de Gluck, dont Salieri, compositeur de *Tarare*, était d'ailleurs l'élève, a marqué les esprits. Enfin, conformément à ses réticences initiales, il remercie son compositeur d'avoir bien voulu renoncer à « une foule de beautés musicales dont son opéra scintillait ». Au total, un texte assez conforme à l'esprit du temps, bien français dans son exigence d'asservissement de la musique, et non exempt de contradictions.

Chapitre V

LES ÉCRIVAINS LIBRETTISTES

I. — Voltaire

Dans l'Introduction d'*Œdipe* (1729), Voltaire écrit : « L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des *ariettes* dans la destruction d'une ville et danser autour d'un tombeau ; où l'on voit le palais de *Pluton* et celui du *Soleil* ; des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées ; et pourvu qu'il y ait du spectacle, des belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content. »

Dans cette assez juste description du spectacle lyrique, Voltaire semble incriminer la soumission du texte à la musique. Pourtant, il aime l'opéra, le fréquente assidûment et il ne se trompera guère en choisissant ses compositeurs : dans les deux cas, Rameau et Grétry, il sentira leur talent avant même qu'ils ne soient très connus. L'approfondissement de sa réflexion sur l'opéra va d'ailleurs le conduire à souhaiter plus de musique dans l'opéra, mais aussi des livrets plus ambitieux. Peu après ce qui paraît une critique

sévère du genre, il écrit le livret de *Samson* pour que Rameau le mette en musique, et durant sa vie, il écrira sept ouvrages lyriques : opéras, opéras-comiques et comédies-ballets. C'est qu'il imagine sans doute pouvoir corriger les défauts du genre : « Par quel honteux usage faut-il que la musique, qui peut élever l'âme aux grands sentiments, et qui n'était destinée, chez les Grecs et les Romains, qu'à célébrer la vertu, ne soit employée chez nous qu'à chanter des vaudevilles d'amour ! Il est à souhaiter qu'il s'élève quelque génie assez fort pour corriger la nation de cet abus, et pour donner à un spectacle devenu nécessaire la dignité et les mœurs qui lui manquent. »[1]

Comme pour la tragédie, Voltaire souhaite conserver les grandes lignes de l'opéra tout en innovant dans les détails. Dans la *Dissertation sur la tragédie* qui sert d'introduction à *Sémiramis* (1748), les idées sur l'opéra qu'il développe sont assez communes : il souligne les différences entre les prosodies française et italienne, la difficulté de mettre en musique les paroles françaises ou le fameux défaut de goût musical des Français. Mais il a pourtant des ambitions pour ce genre qu'il nomme « l'opéra-tragédie » et qu'il voudrait rendre plus sérieux, notamment en minimisant l'intrigue amoureuse traditionnelle car, si l'opéra demeure inférieur dans son esprit, il possède un charme incontestable : « Mais, malgré tous ces défauts, l'enchantement qui résulte de ce mélange heureux de scènes, de chœurs, de danses, de symphonies, et cette variété de décorations, subjugue jusqu'au critique même ; et la meilleure comédie, la meilleure tragédie, n'est jamais fréquentée par les mêmes personnes aussi assidûment qu'un opéra médiocre. »

Voltaire rencontre Rameau chez La Pouplinière en 1731. Alexandre Jean-Joseph Le Riche de La Pou-

1. *Connaissance des beautés et des défauts de la poésie et de l'éloquence dans la langue française*, article « Opéra », t. XXIII, p. 408.

plinère (1693-1762), riche mécène appartenant au corps des Fermiers Généraux, était un passionné de musique pour laquelle il fit beaucoup. En 1731, il forme un orchestre permanent dont il confie la direction à Rameau. Instrument précieux, cet orchestre d'une excellente qualité permet au compositeur de faire exécuter ses œuvres souvent jugées difficiles par les musiciens médiocres. A partir de 1739, le couple Rameau vit chez La Pouplinère. Leur relation durera jusqu'en 1753 et permettra au compositeur d'une part de travailler en paix grâce à son indépendance matérielle, et d'autre part de rencontrer la plupart de ses librettistes et de ses interprètes, car les meilleurs d'entre eux venaient chez le mécène mélomane.

Voltaire ne fut pas d'emblée enthousiaste et il exprima quelques réserves vis-à-vis de Rameau. Dans une lettre du 2 octobre 1733, il estime que Rameau est un « homme qui a le malheur de savoir plus de musique que Lully. C'est un pédant en musique. Il est exact et ennuyeux ». Mais il ne va pas rester longtemps insensible au talent du compositeur et, après s'être rangé quelques mois dans le camp des lullystes qui trouvaient la musique d'*Hippolyte et Aricie* trop chargée et trop peu asservie à la déclamation, il l'appréciera à sa juste valeur. A cette même époque d'ailleurs, Voltaire *s'amuse* à écrire le livret de *Tanis et Zélide ou les rois pasteurs* : « Pour me délasser, je fais un opéra », note-t-il le 10 mai 1733. Il est probable que c'est La Pouplinière qui demanda à Voltaire d'écrire un livret pour Rameau, *Samson.* On ne connaît qu'imparfaitement le démarrage de cette collaboration. Le fait est qu'en 1733, Voltaire entreprit d'écrire une tragédie lyrique sur un thème pris dans l'Ancien Testament. Le sujet avait déjà été porté à la scène par les comédiens italiens, en 1717, et ce *Sansone* de Luigi Riccoboni avait été repris en 1730 dans une traduction française. Voltaire était intéressé par

le personnage qu'il considérait comme une forme du mythe d'Hercule.

Sa tragédie lyrique ne verra jamais le jour, sans doute en raison de la même cabale qui fit ensuite suspendre les représentations de *Mahomet ou le fanatisme*[1]. Mais, contrairement aux deux livrets suivants, Voltaire ne désavoua pas *Samson* et il le publia quelques années plus tard. Les lettres de cette période nous renseignent largement sur l'histoire de ce livret et surtout, sur les innovations que voulut apporter Voltaire dans le genre de la tragédie lyrique. Le philosophe commence par se faire un peu prier et le compositeur le harcèle de « lettres réitérées » (décembre 1733). C'est entre novembre et décembre 1733 qu'une maladie lui permet de « faire l'opéra de Samson pour Rameau », c'est-à-dire sans doute quelques scènes et le canevas. C'est que Voltaire n'est pas certain de pouvoir être un bon librettiste : « Mon talent n'est pas fait du tout pour le genre lyrique », se plaint-il à Rameau, « C'est une harmonie particulière que j'ai peur de n'avoir point saisie ». Et un peu plus tard, cet aveu qui donne la mesure de son admiration pour Rameau : « J'ai fait une grande sottise de composer un opéra, mais l'envie de travailler pour un homme comme M. Rameau m'avait emporté » (février 1734). Les lenteurs de son travail sont aggravées par la publication des *Lettres philosophiques* (1734), et leur condamnation qui contraint Voltaire de s'exiler à Cirey : « Rameau crie, Rameau dit que je lui coupe la gorge, que je le traite en philistin... Allons donc, je vais faire le petit Pellegrin, et mettre l'éternel sur le théâtre de l'Opéra, et nous aurons de beaux psaumes pour ariettes » (septembre 1734). Le travail ne reprend qu'en 1735, alors que *Les Indes galantes* (opéra-ballet de Rameau sur un livret de Fuzelier) remporte un grand succès. Le dialogue par personnes interposées devient

1. Cf. l'*Avertissement* dans les *Œuvres complètes* de Voltaire, 1746.

serré et Voltaire convie Rameau à ne pas se laisser « assommer par toutes les mâchoires d'âne qui lui parlent » (février 1736) et qui relèvent les aspects non conventionnels du travail du librettiste.

Car à partir de ce thème sacré, Voltaire pensait sérieusement ouvrir une carrière nouvelle à l'opéra et ses lettres de décembre 1735 à février 1736 sont une véritable profession de foi envers ce genre qu'il semblait d'abord mépriser. Le moyen d'innover : d'abord imaginer un nouveau traitement du livret, et puisque Rameau est un compositeur nouveau, Voltaire ne craindra pas de s'écarter « de la route ordinaire d'un poème » : « *Samson* sera un opéra rempli de spectacle, de majesté et de terreur. » Il s'écarte un peu du récit biblique en ne reprenant pas l'anecdote des cheveux coupés. Samson perd sa force en en parlant à Dalila : « Je gagnerai à cela une sottise sacrée de moins et ce sera encore une scène de récitatif retranchée. » Ce sujet, conçu tout exprès pour « la musique mâle et vigoureuse » de Rameau, doit permettre de faire – on retrouve là le cliché d'époque – une « tragédie dans le goût de l'Antiquité » : « Mon poème de Samson est plutôt une faible esquisse d'une tragédie dans le goût des anciens, avec les chœurs, qu'un opéra avec des fêtes » (décembre 1733). Pour cela, Voltaire recherchera un ton de grandeur qu'on retrouve par exemple dans la grande tirade de Samson qui s'achève sur un appel à la liberté. Mais il s'agira aussi, comme dans la tragédie dramatique, d'éviter les « intrigues galantes » qui sont la règle sur la scène lyrique : « Il sera beau que deux actes se soutiennent sans jargon d'amourette dans le temple de Quinault. Je maintiens que c'est traiter l'amour avec le respect qu'il mérite que de ne le pas prodiguer et ne le faire paraître que comme un maître absolu. » En effet, dans la première version de *Samson*, Voltaire a l'audace de ne faire paraître Dalila qu'au troisième acte. Il écrit *pour la musique*, il le répétera

sans cesse, et à ceux qui reprochent à sa Dalila de n'être pas intéressante, il répond : « Je veux que ma Dalila chante de beaux airs (...). Voilà tout l'intérêt que je connais dans un opéra. Un beau spectacle bien varié, des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatifs, des actes courts, c'est là ce qui me plaît. »

Pourtant, le 10 février 1736, la collaboration cesse, *Samson* restera inachevé. Il semblerait que l'innovation majeure – et peut-être la pomme de discorde entre les deux collaborateurs – devait venir d'une conception renouvelée des relations de la musique et du texte, innovation à laquelle Voltaire aurait voulu voir se plier Rameau qui résista avec la dernière énergie. Depuis les *Indes galantes*, Voltaire est définitivement convaincu que Rameau est un grand *symphoniste*. C'est pourquoi il se propose de mettre dans *Samson* beaucoup de fêtes, de spectacles et de danses qui sont autant de prétextes à l'épanouissement de la musique. Il souhaite que le musicien écrive plus d'airs *da capo*, et surtout, il envisage de mettre un seul récitatif par acte : « Il faut dans nos opéras servir un peu plus la musique et éviter les langueurs du récitatif» (janvier 1736). On aurait pu penser qu'un librettiste défendant ainsi la part du compositeur conviendrait à celui-ci. Or, Rameau, fidèle en cela à la conception lullyste de la tragédie lyrique, et convaincu que le texte en est un élément essentiel en tant que *matériau sonore*, refusa obstinément de pratiquer la réforme que lui proposait le philosophe (voir chap. II, 3). Peut-être ce différend explique-t-il que, vers 1740, Rameau n'ait pas donné suite à un projet d'opéra philosophique avec Voltaire, *Pandore*. Car on peut noter que si les deux hommes travaillèrent encore par deux fois ensemble, ce fut pour des œuvres de commande et jamais plus pour une tragédie lyrique.

De toute façon, la censure intervint en 1736 et les deux hommes se virent contraints d'abandonner l'ouvrage.

En janvier 1739, Voltaire précise : « Samson, pour de "grands ministres", avait le défaut de mêler le sacré avec le profane ; j'ose croire que malgré le faible des paroles, cet opéra est le chef-d'œuvre de Rameau. » Voltaire n'entendra plus la musique de Rameau sans avoir « de tendres retours pour Samson » (novembre 1737). Cette musique de *Samson*, dont Voltaire souhaitait qu'elle réconciliât les goûts italien et français, est aujourd'hui perdue. Des témoignages postérieurs – dont celui de Rameau – assurent qu'elle fut réutilisée dans *Castor et Pollux* et dans *Les Fêtes d'Hébé*.

Le roi avait nommé le duc de Richelieu ordonnateur des fêtes qui devaient accompagner le mariage du Dauphin Louis avec Marie-Thérèse d'Espagne. Le duc, ami de Voltaire, le chargea, un an plus tôt, d'écrire la pièce qui devait ouvrir les réjouissances à Versailles le jour même du mariage et qui allait être suivie de six autres spectacles. Ce serait *La Princesse de Navarre*, comédie-ballet en trois actes et prologue (23 février 1745). Voltaire voulait écrire une pièce exceptionnelle car il en espérait une reconnaissance – qui d'ailleurs ne se fit pas attendre puisque c'est après cela qu'il fut nommé « historiographe de France et gentilhomme ordinaire de la chambre ». Mais la collaboration avec le compositeur s'avéra difficile. Le texte fut sans cesse corrigé pendant le travail et en particulier juste avant la représentation. « Ce Rameau est aussi grand original que grand musicien. Il me demande que j'aie à mettre en quatre vers tout ce qui est en huit et en huit tout ce qui est en quatre. Il est fou ; mais je tiens toujours qu'il faut avoir pitié des talents. Permis d'être fou à celui qui a fait l'acte des Incas »[1]. Les corrections qui apparaissent sur les restes de la version qui précède la représentation sont de

1. 14 septembre 1744. « Les Incas » sont une entrée des *Indes galantes* (1735).

deux sortes : Voltaire a dû répondre aux exigences de la musique, et il a dû corriger quelques infractions à l'étiquette de la cour. Mais il n'en fut pas satisfait pour autant et désavoua « absolument » *Le Temple de la Gloire* et *La Princesse de Navarre*[1].

Pour Rameau aussi ce travail devait être exceptionnel : c'est la seule comédie-ballet qu'il ait écrite, tentant, à l'instigation du duc de Richelieu, de faire renaître un genre qu'on avait délaissé depuis Molière, et qui devait « rassembler à la fois tous les charmes de la Déclamation, de la Danse et de la Musique » (Avertissement du livret imprimé). On y trouve trois divertissements chantés et bien sûr dansés, pas de récitatif, et une ouverture sur le modèle italien (vif/lent/vif) qui marque la distance prise envers le modèle lullyste. Les danses sont pleines d'invention et dans les chœurs et les airs, quoique destinés à une fête de cour, l'art de Rameau s'exprime pleinement. Toutefois, la comédie-ballet qui en résulta n'eut qu'un succès d'estime[2].

Voltaire n'en resta pas là. En écrivant le livret du *Temple de la gloire*, opéra-ballet en trois actes et prologue (Versailles, 27 novembre 1745), Voltaire a encore de grandes espérances. Dans la Préface, il affiche ses ambitions : « Il était temps d'essayer si le vrai courage, la modération, la clémence qui suit la victoire, la félicité des peuples étaient des sujets aussi susceptibles d'une musique touchante que de simples dialogues d'amour... qui semblent réduire à un seul genre la poésie lyrique. » Mais le résultat fut très largement critiqué, le roi n'apprécia pas la vision de la royauté qui y était proposée, les spectateurs estimèrent que « la montagne, en travail, enfante une souris », et

1. Ces deux livrets, en effet, ne figurent pas dans les *Œuvres complètes* avant l'édition de Kehl (1785-1789).

2. Le duc de Richelieu la fit rejouer à Bordeaux en 1763 avec un prologue de Voltaire différent. La musique en fut réutilisée dans *Les Fêtes de Ramire*.

Voltaire lui-même désavoua son œuvre plus tard. En 1776, il écrira : « C'était un ouvrage de commande... Le public ne trouva point agréable l'architecture de ce temple. Je ne la trouvai pas moi-même trop bonne. » Rameau, qui n'avait pas écrit moins de quatre œuvres pour la cour cette année-là, tira pourtant un bon parti d'un livret médiocre et, dans une œuvre légère, écrivit de fort belles pages.

Mais Voltaire a sans doute montré mieux que jamais son goût musical en souhaitant également travailler dans un genre qui était en train de renouveler le théâtre lyrique, l'opéra-comique. En 1768, il écrivit pour Grétry *Le Baron d'Otrante* puis *Les Deux tonneaux* (sans doute en 1772), esquisse dans laquelle il utilise de façon fantaisiste et amusante l'Antiquité.

Il avait aussi projeté un *Prométhée*, avec lequel il espérait tenter Rameau, et qui devint *Pandore*. Le thème lui était cher et il y avait travaillé depuis plusieurs années. En 1754, Royer le mit en musique mais Voltaire estima qu' «un des grands maux qui soit sorti de la boîte est à coup sûr cet opéra » (15 octobre 1754). Le sujet n'était pas facile. Alors que la tragédie lyrique n'était guère accoutumée à mettre en scène la pensée, Voltaire essaya non seulement d'exprimer le grandiose, mais il voulut développer une idée morale et métaphysique, « l'origine du mal moral et du mal physique » (4 novembre 1765), de sorte, espérait-il, que l'intérêt philosophique rendrait cet opéra digne d'être joué « devant Bayle et Diderot ». Le livret fut mis en musique également par La Borde mais ne parvint pas à être représenté à l'Opéra.

Ainsi Voltaire, comme bien d'autres, ne résista pas aux sirènes de l'Opéra. Mais curieusement, ce n'est pas tant comme librettiste que son rôle fut important que, par son théâtre, comme source d'inspiration : on ignore souvent que si l'on excepte Shakespeare, Voltaire est l'auteur dont l'œuvre a été le plus souvent adaptée à l'Opéra. Ses tragédies furent la source de soixante et

onze opéras[1]. Parmi ceux qui puisèrent dans son œuvre, on compte des compositeurs aussi importants que Bellini, Verdi ou Rossini. Il n'y a là guère de hasard : les sujets des tragédies de Voltaire aussi bien que leur mise en scène se prêtent parfaitement à la scène lyrique et les contemporains de Voltaire s'en aperçurent assez vite qui commencèrent à adapter ses pièces de son vivant. Ses sujets y incitaient : affrontements entre les religions, les races, les idéologies ou les coutumes ; exotisme ; héros souvent déchirés entre deux fidélités et en proie à des sentiments contradictoires. Ses ficelles (lettres qui n'arrivent pas, conversions soudaines, interventions surnaturelles, etc.), toujours grosses puisqu'il s'agit, selon les termes de Voltaire, de « frapper fort » plutôt que « juste », y aidaient. Les situations théâtrales qui en résultaient – père contre fille, frère contre frère... – produisaient une intense émotion s'exprimant souvent sous forme de longs soliloques qui sont déjà des sortes d'aria sans musique.

Les effets scéniques, auxquels Voltaire accordait beaucoup d'importance, sont aussi propices aux adaptations lyriques : ainsi, il augmentera graduellement le nombre d'acteurs sur scène, soignera toujours les décors et les costumes (au point, par exemple, qu'*Olympie* se présente, selon ses propres mots comme « un tableau continuel »), et ses pièces regorgent de processions, de mariages, de duels, de sacrifices, de temples en flamme, de cérémonies religieuses... Le rôle de Voltaire dans le développement du théâtre français, son apport d'éléments mélodramatiques et larmoyants qui ne sont pas sans faire penser à l'opéra-comique de la deuxième moitié du siècle, expliquent sans doute son remarquable succès dans les premières décades du XIX[e] siècle.

1. Voir R. S. Ridgway, Voltairian bel canto : operatic adaptations of Voltaire's tragedies, in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 241, 1986.

II. — **Rousseau**

Rousseau ne s'est pas contenté de discuter de musique, il a aussi écrit des opéras et des chansons, mariant, comme les auteurs de son siècle l'avaient souvent désiré, les fonctions de librettiste et de compositeur. Que valait Rousseau comme compositeur ? Les partitions qui nous restent montrent qu'il ne fut certainement pas le grand compositeur qu'il aurait aimé être. Mais il ne fut pas non plus le parfait ignare que certains ont décrit. La discussion est d'ailleurs toujours en cours et Rousseau ne cesse de susciter des polémiques.

Dans les *Confessions*, il nous apprend qu'il s'essayait déjà à l'opéra à Chambéry : « J'avais fait à Chambéry un opéra-tragédie intitulé *Iphis et Anaxarète*, que j'avais eu le bon sens de jeter au feu. J'en avais fait à Lyon un autre intitulé *La découverte du nouveau monde*, dont (...) j'avais fini par faire le même usage, quoique j'eusse déjà fait la musique du prologue et du premier acte »[1]. Des fragments de copies des livrets ont subsisté. Le deuxième a été entièrement rédigé. Mais il est difficile de juger d'un opéra d'après son livret seulement. Le sujet de *La découverte du nouveau monde* aurait dû permettre une œuvre héroïque et pourtant le livret semble surtout avoir été constitué de danses et de divertissements. En cela Rousseau demeure fidèle à la tradition française de l'opéra-ballet, même si, d'après son témoignage, la musique devait se rapprocher de la tradition italienne.

On avait eu *Les Indes galantes* de Rameau, *L'Europe galante* de Campra... Rousseau, en écrivant *Les Muses galantes* (terminé, semble-t-il, avant juillet 1745), s'inscrivait dans une tradition française du divertissement composé d'une alternance de chants et de danses. On y

1. *Confessions*, Éd. La Pléiade, p. 294.

trouve en effet une succession d'entrées très contrastées, soit dans le genre élevé, soit dans le genre tendre. Rousseau renia et son œuvre et le genre. Et si on l'en croit, elle ne fut pas du goût de Rameau non plus qui, à son audition, jugea que Rousseau était un « petit pillard » en estimant qu' « une partie de ce qu'il venait d'entendre était d'un homme consommé dans l'art et le reste d'un ignorant qui ne savait pas même la musique »[1]. Rameau pensa que les passages d'inspiration française étaient de Rousseau, et qu'il avait pillé un musicien italien pour ceux qui témoignaient d'une inspiration ultramontaine. Peut-être Philidor a-t-il en effet aidé Rousseau. Mais, là encore, le débat n'est pas tout à fait clos et la polémique toujours vive.

La Princesse de Navarre, on l'a vu, avait été conçue pour Versailles et se serait mal prêtée à un autre cadre. Le duc de Richelieu désira toutefois en prolonger l'existence sous une forme plus brève. Pour cela, il demanda l'aide de Rousseau, qui, ayant prouvé avec *Les Muses galantes* qu'il était capable d'écrire le poème aussi bien que la musique, devait la retoucher pour en faire les *Fêtes de Ramire*. Rousseau se mit au travail avec ardeur. Il vouait à Voltaire la même admiration qu'à Rameau, n'en ayant rencontré aucun des deux. L'échange de lettres avec Voltaire est assez touchant, compte tenu de l'avenir de cette relation : « Il y a quinze ans, écrit Rousseau, que je travaille à me rendre digne de vos regards (...). Quel que soit pour moi le succès de ces faibles essais, ils me seront toujours glorieux, s'ils me procurent l'honneur d'être connu de vous »[2]. Et Voltaire de répondre en le félicitant de réunir « deux talents qui ont toujours été séparés jusqu'à présent. Voilà deux bonnes raisons pour

1. *Confessions*, *op. cit.*, p. 334.
2. Rousseau, *Correspondance complète*, Éd. Rousseau. A. Leigh, Institut et Musée Voltaire, 1965 et s., t. II, p. 92.

moi de vous estimer, et de chercher à vous aimer » (15 décembre 1745).

Il était intéressant en effet qu'un même homme s'occupât à la fois de la musique et du livret. Le travail de Rousseau sur *La Princesse de Navarre* est assez subalterne. Entre les deux versions, le nom des personnages et l'intrigue ont été changés, mais quatre-vingts vers de l'original sont conservés, c'est-à-dire la moitié du livret des *Fêtes de Ramire*. Ce qui ne signifie même pas que les autres vers sont de Rousseau, puisque Voltaire lui-même avait remanié le livret. Rousseau note, dans les *Confessions*, que sa besogne sur ce point se borna à très peu de chose[1]. Quant à la musique, l'intervention de Rousseau ne dut pas être aisée puisqu'il s'agissait de faire des raccords entre les scènes qui restaient dans la version abrégée. Il subsiste aujourd'hui une grande incertitude sur la part de Rousseau dans cette partition. On sait que son ouverture fut finalement remplacée par celle de *La Princesse de Navarre* et il est possible que Rameau ait choisi de corriger le travail du philosophe. Le débat sur cette question est encore ouvert. On sait en tout cas que, sous l'influence de Mme de La Pouplinière, l'œuvre fut renvoyée à Rameau avant d'être représentée à Versailles le 22 décembre 1745.

Duni, dans l'Avertissement du *Peintre amoureux de son modèle*, évoquait l'« aimable inconséquence » de Rousseau composant de la musique française après en avoir été le pire adversaire. Rousseau l'admettait. A l'article « Copiste » du *Dictionnaire de musique*, il note : « Homme de lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que je pense ; je n'ai fait que de la musique française, et n'aime que l'italienne. » Car, à moins de retomber dans les simplifications qui avaient cours pendant la Querelle des Bouffons et de considérer comme italiennes la pauvreté harmonique et la joliesse mélodique, c'est bien

1. *Confessions*, *op. cit.*, p. 336.

encore la tradition française qui se fait jour dans *Le Devin du village*, petit tableau en un acte des mœurs rustiques : Colette craint de perdre Colin qui la délaisse. Grâce au conseil du devin (« L'amour croît s'il s'inquiète »), la réconciliation ne se fait pas attendre. La forme d'ensemble de l'œuvre évoque l'opéra français des origines avec son alternance de chansons et de ballets. Certes, l'ouverture est de forme italienne, mais elle n'est pas sans rappeler, comme l'a signalé Julien Tiersot, la « danse des ménétriers »[1] ; de même que le fameux air « J'ai perdu tout mon bonheur » présente de frappantes ressemblances avec le *Jeu de Robin et Marion* que Rousseau ne connaissait peut-être pas, mais qui confirme, comme bien d'autres éléments de cette partition, l'inspiration française traditionnelle du *Devin*. Il est vrai que cette œuvre, conçue avant la Querelle mais défendue alors comme le symbole de la révolution musicale désirée, n'est pourtant guère révolutionnaire. On peut même affirmer que sa partition représente un état de la musique lyrique antérieur à 1750 et plutôt proche de la fin du XVII[e] siècle. On peut juste noter l'introduction d'une « pantomime d'action » dans le divertissement final composé pour l'Opéra. C'est plutôt l'inspiration tendre du livret qui porte la marque de son temps.

Aujourd'hui encore, les polémiques n'ont pas vraiment cessé autour de la question de la valeur musicale de l'œuvre. Il est certain que nous ne sommes plus sensibles à ce qui fit la véritable audace du *Devin* en son temps : sa simplicité. Simplicité de la musique, mais aussi des sentiments exprimés qui sont conformes au vœu de Rousseau demandant aux auteurs, dans sa *Lettre sur les spectacles* (1758), de descendre de leur « continuelle élévation » et de « nous attendrir quelquefois pour la simple humanité souffrante ». Cette esthétique est aussi celle qui va présider à la révolution

1. Tiersot, *J.-J. Rousseau* (1912), 1977, p. 197 et s.

que Rousseau opère dans l'univers romanesque. Il signale lui-même, dans les *Dialogues*, pour répondre à l'accusation, récurrente, qu'il n'aurait pas écrit le *Devin* lui-même, la parenté de l'opéra et de *La Nouvelle Héloïse* : « Si (...) j'avais vu pour la première fois *Le Devin du village* sans qu'on m'en nommât l'auteur, j'aurais dit sans balancer : c'est celui de *La Nouvelle Héloïse* (...). Colette intéresse et touche comme Julie, sans magie de situations, sans apprêts d'événements romanesques ; même naturel, même douceur, même accent ; elles sont sœurs ou je serais bien trompé »[1]. Grétry, dans ses *Mémoires*, alla dans le même sens en affirmant que le sentiment y avait révélé les règles de l'art à l'artiste peu expérimenté. Ensuite, *Le Devin* allait être souvent imité, car il fut sans doute un des premiers petits opéras-comiques de quelque valeur. Il est vrai que, signe de succès, il fut immédiatement parodié : Mme Favart et Harny de Guerville donnèrent, en 1753, *Les Amours de Bastien et Bastienne* qui allait servir d'intermédiaire pour Mozart.

Après ces tentatives, Rousseau ne renonce pas à la composition. En 1762, à Motiers, il écrit le poème de *Pygmalion* et souhaite le mettre en musique. En 1770, une première fut donnée à Lyon avec la musique de Coignet, sauf pour trois morceaux que Rousseau s'était réservés. La *Correspondance littéraire* en rend compte de façon malveillante en mai, sans nommer Coignet. D'ailleurs Rousseau est resté très discret sur cette collaboration, toujours non éclaircie, peut-être parce que Coignet a écrit sous ses directives et que le philosophe se considère quand même comme le maître d'œuvre[2]. Dans *Pygmalion*, Rousseau prétend avoir

1. *Dialogues*, Éd. La Pléiade, t. I, p. 867. Pour la question de l'authenticité, voir Tiersot, p. 270.
2. Pygmalion fut encore donné à l'Opéra en 1772, puis à la Comédie-Française, avec succès, en 1775, mais sans son accord nous dit Rousseau dans les *Dialogues* (La Pléiade, t. I, p. 964).

tenté une application de ses théories concernant le récitatif: « Quand la violence de la passion fait entrecouper la parole par des propos commencés et interrompus, tant à cause de la force des sentiments qui ne trouvent point des termes suffisants pour s'exprimer, qu'à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres, avec une rapidité sans suite et sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, et le rythme musical, qui ne s'y prête point du tout, affaibliraient, énerveraient toute l'expression en s'y mêlant. »[1] A plus forte raison quand le chant est en français... Rousseau, toujours persuadé que la langue française, sans accents, est impropre à la musique et au récitatif, imagine donc de faire alterner la musique et la « pantomime dialoguée ».

Si *Daphnis et Chloé* n'est rien de plus qu'une esquisse (et l'essentiel du texte du livret est de Corancez), sans doute motivée par l'émulation suscitée par les opéras de Gluck, le *Recueil d'airs, romances et duos* intitulé *Consolations des misères de ma vie*[2] est plus intéressant. Il s'agit de la mise en musique par Rousseau de treize poèmes écrits par lui et d'autres, dont les provenances diverses sont en général indiquées : des poèmes des XV^e^ et XVI^e^ siècles, de contemporains, d'amis, traduits de l'italien ou de l'anglais, enfin la « chanson nègre ». Ce recueil, dont le titre n'est pas de Rousseau et dont l'ordre diffère de celui du manuscrit, est une publication posthume (1781).

1. Fragments d'observations sur l'Alceste de M. Gluck, in *Écrits sur la musique*, Éd. Kintzler, p. 396-397.
2. Voir J.-H. Batlay, *J.-J. Rousseau compositeur de chansons*, L'athanor, 1976. A propos des problèmes posés par les romances attribuées à tort à Rousseau, voir Éd. La Pléiade, t. II, p. 1905-1906.

Rousseau avait commencé à publier une chanson dans *Le Mercure de France* dès juin 1737 : « Un papillon badin caressait une rose... » Cette forme lui convenait particulièrement et c'est sans doute celle où il fut le meilleur et le plus assidu. Les « Manuscrits originaux de la musique de Jean-Jacques Rousseau, trouvés après sa mort parmi ses papiers et déposés à la Bibliothèque du Roi le 10 avril 1781 », manuscrit autographe de 602 pages, contiennent de nombreuses mélodies : consolations, *Canzoni,* fragments d'airs d'opéra, et une partie importante de musique latine et religieuse.

III. — **Diderot, Beaumarchais**

Certaines tentatives, isolées dans l'œuvre, ou ébauchées, méritent quelques mots. C'est beaucoup dire que Diderot aurait écrit un livret. Mais il faut mentionner ce *Plan d'un opéra-comique*, retrouvé dans le Fonds Vandeul, et dont on ne connaît pas la date de composition. De fait, il semble une tentative de réponse au *Devin du village*, mais qui irait plus loin dans le réalisme, ce qui explique en partie le choix de l'opéra-comique. Toutefois, le réalisme, comme la peinture des conditions, fait partie des préoccupations théâtrales de Diderot. Le décor est une foire, le thème, traditionnel : le mariage de deux amoureux, Colette et Colin, est contrarié par la volonté d'un barbon puissant et fortuné qui prétend avoir des droits. L'invention se nichera dans les variations subtiles que propose Diderot. Il a repris la tradition de la foire Saint-Germain qui a permis le développement de la parade et de l'opéra-comique : « A faire d'après nature, à la foire Saint-Germain », note-t-il. Si l'on retrouve de nombreuses situations très conventionnelles des scènes française et italienne (au point, pour cette dernière, qu'il prévoit que la « scène folle » (II, 5) pourra être

chantée en italien), on remarque aussi la tradition plus aristocratique du « divertissement », à la fois musique et ballet. Mais si l'on reprochait généralement aux intermèdes d'être en dehors de l'action qu'ils interrompent, Diderot va les intégrer étroitement à l'intrigue. De plus, conformément à ses réflexions sur la force dramatique du geste, Diderot propose qu'ils soient des pantomimes au lieu d'être dansés. Place est faite aux bruits collectifs (ceux du travail, des appels, des buveurs) : l'attention aux mouvements de groupe est telle que, comme le remarque Béatrice Didier, « finalement le village, et en particulier les bateleurs, sont beaucoup plus importants que les individus »[1].

Dans ce scénario plein de vivacité, de rythme et de légèreté, il est assez difficile de deviner quelle musique devait convenir. On ne sait d'ailleurs pas s'il fut jamais terminé et si quelqu'un lui écrivit une musique. Diderot en imagina sans doute, et en prévit en tout cas la place par endroits. Mais il est probable que cet opéra resta à l'état de rêve.

Les deux tentatives lyriques de Beaumarchais, et la seconde notamment, sont nettement plus consistantes. Dans une de ses étapes intermédiaires, le *Barbier de Séville ou la Précaution inutile* fut un opéra-comique dont nous n'avons plus de trace et qui fut refusé par les Comédiens italiens. En peu de temps et avec facilité, Beaumarchais en fit une comédie qui fut reçue avec applaudissements par les Comédiens français en février 1773. Depuis ce premier rejet, Beaumarchais méditait de faire une pièce où la musique jouerait un rôle nouveau. C'est pourquoi, en 1782, il tenta d'abord de transformer le livret de Voltaire, *Samson*, en l'adaptant selon des perspectives nettement inspirées par la réforme de Gluck. L'avant-propos prenait soin d'exprimer cette fidélité à l'illustre devancier : « Nous osons dire que

1. B. Didier, *La Musique des Lumières*, PUF, 1985, p. 216.

M. de Voltaire, qui avait approuvé tout le plan de ces changements et retranchements, verrait avec le plus grand plaisir un sujet qu'il affectionnait, mis enfin au théâtre avec une musique aussi intéressante que ses paroles. »[1] Mais il signale aussi les transformations intervenues dans le goût depuis cette époque où « on n'exigeait pas encore à l'Opéra, la force dramatique et la marche suivie qu'un goût plus sûr a depuis imposé aux auteurs ». Elles sont de deux sortes : « resserrer les situations » par le passage à trois actes, et faire de Dalila, qui intervient non plus au troisième mais au premier acte, « une jeune personne sensible et trompée qui partage le malheur de Samson dont elle est la cause innocente ». Quant à la musique de Mayer dont *Samson* était assortie, « c'est un chant neuf, simple, et toujours intéressant ; il a quelque chose d'antique et, si on ose le dire, oriental ». Mais la pièce n'aboutira pas, peut-être à cause de la censure.

Après cet échec, Beaumarchais revient à *Tarare* qu'il avait commencé dès 1775. L'opéra fut représenté à l'Académie royale de musique le 8 juin 1787. La musique était de Salieri, élève de Gluck dont on retrouve le style dans les récitatifs. Ce compositeur avait été suggéré à Beaumarchais par Gluck lui-même, auquel l'écrivain s'était d'abord adressé. A la première, le public se pressa à l'Opéra. Mais la pièce ne connut pas un grand succès.

L'opéra prend place dans cet Orient mythique qui fut un décor de prédilection pour les textes de combat philosophique, et son intrigue est empruntée à un conte. Le sujet en est philosophique : qui sera le plus heureux, le despote, ou bien l'homme vertueux mais sans pouvoir dont le nom signifie « n'importe quoi » ? Le prologue qui ouvre l'opéra est merveilleux : les

1. Le livret est demeuré inédit. Les citations sont tirées de l'Avant-propos cité par B. Didier, *op. cit.*, p. 218 et s.

vents « forment en tourbillonnant des danses de la plus violente agitation » (les danseurs étaient très célèbres et appréciés), la Nature et le Génie du feu procèdent à la fabrication d'ombres anonymes auxquelles ils distribuent les rôles. On annonce que l'action, qui se passe à Ormuz, dans le sérail d'Atar, sera terrible et morale. La pièce met donc en scène la lutte du général Tarare, vertueux, populaire mais jalousé par Atar qui lui a ravi son épouse – ce qui n'est pas sans rappeler la situation du *Mariage de Figaro*. Si l'action est habilement agencée, les coups de théâtre nombreux, le spectacle varié avec des changements de décor, des costumes riches et une figuration nombreuse, en revanche Beaumarchais a écrit en vers avec difficulté et de ce point de vue, le résultat laisse à désirer. Le propos, plein d'allusions à l'actualité politique et comportant une sorte d'avertissement (« Va, l'abus du pouvoir suprême/Finit toujours par l'ébranler ») pouvait facilement être transposé : entre 1787 et 1820, tous les régimes qui se succédèrent furent tour à tour reflétés dans l'acte V, soit qu'en 1787 le héros réclame une monarchie vertueuse, ou qu'en 1790 il devienne roi constitutionnel, et ainsi de suite.

IV. — La musique dans les textes littéraires

Opération toujours délicate, celle qui consiste à établir comment une forme musicale peut structurer le texte littéraire : pour la musique, plus que pour les autres arts sans doute, la confrontation avec la littérature repose souvent sur un système d'analogies très distendu. Bien sûr, *La Nouvelle Héloïse* est une véritable partition, mais au-delà de la métaphore...

Pour finir nous évoquerons, modestement, quelques textes qui ont introduit l'art des sons dans leur trame même. Lorsque Beaumarchais transforma son opéra-comique, *Le Barbier de Séville*, en comédie, la musique

y resta très présente : l'Andalou Figaro est « grand fringueneur de guitare », et l'on trouve nombre de couplets ponctuant la pièce. Mais c'est Diderot bien sûr qui mérite le mieux notre attention. Même si, on l'a quelquefois remarqué, des bribes d'opéras imaginaires peuvent naître au détour d'œuvres les plus diverses (conte libertin, folie carnavalesque d'un mardi gras ou traité), la présence de la musique est particulièrement remarquable dans trois de ses fictions.

Les Bijoux indiscrets, œuvre que Diderot a condamnée en la traitant de « grande sottise », comporte un chapitre intitulé « De l'opéra de Banza » qui met en scène la rivalité des lullystes et des ramistes au moment où Rameau est en train de devenir l' « orphée de la nation ». Au-delà des caricatures amusantes et bien connues, on peut remarquer quelques constantes dans la conception de la musique de Diderot qui se révèlent dans cette fiction libertine. Le texte expose une équivalence directe entre l'organe du plaisir sexuel et celui de la parole et du chant. Car les « bijoux » ne se contentent pas de parler, ils chantent. Parlant, ils disent la vérité, évoquent le passé, confessent les fautes. Chantant, ils évoquent une vérité d'un autre niveau, plus confuse. Conformément à la conception courante du chant qui le fait langage des passions à leur acmé, les bijoux ne chantent que « dans le paroxysme ». Ainsi s'exprime un imaginaire de la voix supposée capable de révéler le plus intime de l'être, de dire le désir. Lorsque Mangogul se lasse des chœurs qui durent un peu trop, il fait jouer son anneau magique, rendant ainsi muettes les trente filles. « Cependant leurs bijoux s'égosillaient à force de chanter, celui-ci un pont neuf, celui-là un vaudeville polisson, un autre une parodie fort indécente... »[1] Les bijoux se mettent à dire les désirs de chacune au moyen d'un répertoire de chan-

1. *Club français du livre*, t. I, p. 536.

sons libertines que chacun à l'époque connaît bien. De même, dans le chapitre « Bal masqué, et suite du bal masqué » : on ne sait trop si les bijoux parlent ou chantent mais « partout des propos qui décelaient des désirs ou des exploits »[1]. Toute musique exprime le désir, d'où la violence des sensations qu'elle produit.

Même suggestion dans *La Religieuse*. Suzanne est une chanteuse et une claveciniste accomplie. La musique l'accompagne tout au long de son périple et lui permet de supporter les infortunes de son sort. A son arrivée à Longchamp, elle chante un air de Rameau : « Tristes apprêts, pâles flambeaux. » C'est ici la fonction consolatrice de la musique. Mais le second aspect de la musique qui est mis en relief dans ce roman – comme il le sera dans *Le Neveu* – c'est sa profonde connivence avec les énergies vitales de l'individu. La supérieure réserve la musique au culte, sous sa forme strictement vocale : c'est que la musique recèle une charge de plaisir qui la rend ennemie de l'ordre. La preuve : à Saint-Eutrope où la supérieure est dévoyée, la musique occupe une grande place. La perversion de la religieuse saute aux yeux de Suzanne supposée lui donner des leçons de clavecin. Elle lui joue des choses « folles, bizarres, décousues » et ses défauts d'exécution témoignent d'une sensualité incontrôlable et perverse. La musique, en ce lieu de chasteté, est l'exutoire à son désir et provoque sa jouissance érotique. Elle est désordre dans l'ordre rigide du couvent car elle exprime l'irruption de la sensibilité individuelle, la violence des pulsions et l'expression de l'individualité.

Ainsi, au travers de la fiction diderotienne, transparaît une conception de la musique comme expression de l'individualité et ferment de la contestation sociale. C'est elle qui domine dans *Le Neveu de Rameau*, le texte le plus riche du point de vue qui nous intéresse (et d'autres). L'ouvrage, qui connut une publication

1. *Ibid.*, p. 684-685.

posthume et pour le moins compliquée, est sous-titré « satire seconde ». Voilà qui indique bien son contenu : vers 1761 (date probable), Diderot a voulu se venger du clan qui avait conçu et soutenu la comédie où, parmi les philosophes, il était particulièrement mis à mal, *Les Philosophes*, de Palissot. Il a donc entrepris de faire à la fois le portrait des parasites, des flatteurs et de leurs protecteurs, mais aussi celui de ses « ennemis littéraires ». Le texte se présente comme un truculent dialogue entre Moi et Lui, Moi étant Diderot, et lui, Jean-François Rameau, le neveu du compositeur. Ce neveu, qui appartenait en effet au clan de Palissot et dont Diderot nous apprend qu'il avait même fourni une scène aux *Philosophes*, est à présent assez bien connu et ce qu'on en sait correspond au portrait qu'en a tracé Diderot.

Quel est donc le message de celui que Diderot a pris pour interlocuteur ? Que la plupart des comportements et des rôles sociaux sont impostures, « viles pantomimes », dictées par la cupidité, l'intérêt particulier et le besoin de manger à sa faim. A quoi le philosophe répond en concluant que le sage doit savoir se séparer de ce monde et avoir le courage de n'avoir rien et de ne rien lui demander. Celui qui est l'occasion d'une telle réflexion est donc un parasite, une « dissonance » dans le système social dont il représente l'énergique contestation : sa pantomime dans le café est aussi déplacée que les extases de la supérieure au couvent. Évoquant les êtres de son espèce, Diderot note : « S'il en paraît un dans une compagnie, c'est un grain de levain qui fermente et qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. »[1] Reste que le Neveu, comme la supérieure, n'est pas un personnage très positif...

Jean-François Rameau fut aussi (médiocre) compositeur. Le mettre en scène dans le récit est aussi pour

1. *Le Neveu de Rameau,* Éd. Fabre, p. 25.

Diderot l'occasion d'essayer d'inscrire la musique au sein de l'œuvre littéraire et de répondre à la question : comment dire la musique ?

Le langage de la technique musicale que Diderot utilise dans les ouvrages théoriques étant ici l'apanage de Lui, il acquiert une connotation bouffonne de par son utilisateur, et parce qu'il se présente souvent comme parodie du langage trop complexe de Jean-Philippe Rameau. Moi est un philosophe, simplement bien informé des problèmes musicaux, et il joue ici le rôle de spectateur, un peu ébahi, du Neveu. Car le langage qu'affectionne particulièrement Lui est le langage du corps : la pantomime accompagne tous ses propos, et même les références musicales sont mimées, de sorte qu'un connaisseur pourrait certainement reconnaître le morceau « au mouvement, au caractère, à ses mines et à quelques traits de chant qui lui échappaient par intervalle »[1]. Ainsi l'on entrevoit comment Diderot résout la question de l'inscription de la musique dans le texte littéraire : en transitant par la représentation de la gestuelle. Le visible, plus facile à représenter, sert à faire entendre la musique. Que mime le Neveu ? Parfois simplement le geste de l'instrumentiste, mais aussi la structure d'un morceau : « Ses doigts voltigeaient sur les touches ; tantôt quittant le dessus, pour prendre la basse ; tantôt quittant la partie d'accompagnement pour revenir au-dessus » ; ou bien son caractère : « On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur. On sentait les piano, les forte. »[2] Mais il mime aussi bien un air d'opéra – et dans ce cas il mime le rôle : « C'était une femme qui se pâme de douleur ; c'était un malheureux livré à tout son désespoir »[3] – qu'un morceau de musique aussi abstrait qu'une fugue : « Dans un instant,

1. *Op. cit.*, p. 28.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p. 84-85.

il imitait la basse ; dans un autre, une des parties du dessus ; il m'indiquait, de son bras et de son col allongés, les endroits des tenues. »[1] Lorsqu'il s'agit de mimer tout un orchestre, le Neveu est seul. Le point de vue qui est alors privilégié n'est pas celui des exécutants, mais celui de l'auditeur qui, bien qu'il ait une écoute globale, entend tantôt plutôt un instrument, tantôt un autre. Ainsi, le corps symbolise la complexité et l'unité de l'œuvre musicale et de son écoute.

Musique mimée, musique inventée : on peut rapprocher *Le Neveu* des *Trois chapitres*, où la vision du mardi gras est vision d'opéra, ou du *Troisième Entretien sur le Fils naturel,* dans lequel Diderot invente des scènes d'opéra. Lorsque l'inspiration vient, le Neveu se met à déambuler dans le café et invente un opéra dans lequel il est toutes les parties : chanteurs, orchestre, mime. Mais *Le Neveu* bruit aussi de références à des opéras réels, de citations d'airs : « Et puis le voilà qui se met à se promener, en murmurant dans son gosier quelques-uns des airs de *l'Ile des fous*, du *Peintre amoureux de son modèle*, du *Maréchal-ferrant*, de *La Plaideuse*, et de temps en temps, il s'écriait, en levant les mains et les yeux au ciel : "Si cela est beau, mordieu ! Si cela est beau ! Comment peut-on porter à sa tête une paire d'oreilles et faire une pareille question".»[2] Cet enthousiasme pour l'opéra-comique explique sans doute l'absence, dans le texte, du *Devin du village*, qu'en son temps Diderot avait apprécié, sans doute pour son côté simple, moral et relativement réaliste. Avec le recul, il a dû comprendre qu'on pouvait faire mieux. Le Neveu n'a pas tort qui évoque avec feu l'opéra de Duni qu'on donna en 1757 : « Je veux mourir si, dans quatre à cinq ans, à dater du *Peintre amoureux de son modèle*

1. *Ibid.*, p. 76.
2. *Ibid.*, p. 78.

il y a un chat à fesser dans la célèbre impasse (l'Académie royale de musique). »[1] On peut aussi s'interroger sur l'absence de Gluck, d'autant que le musicien apportait des réformes qui étaient souhaitées par Diderot. La date de rédaction des passages musicaux l'explique peut-être.

Pour finir, rappelons qu'on a souvent fait remarquer que le *Neveu* était composé comme un opéra, avec airs, duos, récitatifs et même l'évocation d'un chœur de figurants que constituent les autres clients du Café de la Régence. Les recherches sur la présence – quelle que soit sa nature – de la musique dans les textes littéraires sont encore largement ouvertes...

1. *Ibid.*, p. 80.

CONCLUSION

La musique, qui avait souvent un statut ancillaire jusqu'à la moitié du siècle, va progressivement devenir l'art par excellence : c'est en faisant de l'intériorité la finalité des beaux-arts que Rousseau et ses épigones contribuent à ce renversement. Parce qu'elle donne la règle de l'imitation morale, la musique va devenir le modèle qui permet de juger toute production artistique. Langage en deçà des langues, qui échappe au carcan de la raison, langage originaire et transparent, accès direct à l'intimité des passions, elle n'est plus dans l'obligation, comme c'était le cas dans la pensée classique, de s'allier à la poésie pour accéder à la dimension d'art majeur. La musique par elle-même peut produire un effet de sens.

Comparant la musique avec la peinture qui occupait dans la pensée classique une position dominante, Rousseau note, dans l'*Essai sur l'origine des langues* : « la musique tient plus à l'art humain. On sent aussi que l'une intéresse plus que l'autre précisément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme et nous donne toujours quelque idée de nos semblables. » Investie d'un si grand pouvoir, celui d'être « l'art humain » par excellence, elle peut devenir art autonome et modèle à suivre. Aucun auditeur du XIX^e^ siècle ne demandera plus comme Fontenelle : « Sonate, que me veux-tu ? » Il le sait ; il le sent. Il a commencé d'oublier que l'art n'est pas que d'effusion. Il va pouvoir aller à l'Opéra en se dispensant éventuellement de comprendre le poème. D'ailleurs le poème d'opéra ces-

sera bientôt de s'appeler poème. La poésie, genre exclusivement littéraire, se séparera de la musique et, autonome elle aussi, retrouvera un épanouissement qu'elle n'avait plus.

La musique ayant accédé à son autonomie, les musicographes, quant à eux, deviendront des messieurs très spécialisés et ils écriront donc moins de sottises ou de fantaisies sur la musique. Quant aux écrivains, devenus eux aussi des spécialistes de littérature (on inventera la notion), ils se mêleront bien moins de donner leur sentiment sur la belle ineffable.

Il y aura donc eu ce siècle, le XVIII[e], où littérature et musique étaient particulièrement liées.

BIBLIOGRAPHIE

Bardez J.-M., *Les écrivains et la musique*, 3 vol., Champion.

Barthélemy M., *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*, Actes Sud, 1990.

Batlay J.-H., *J.-J. Rousseau compositeur de chansons*, L'Athanor, 1976.

Beaussant Ph. (sous la dir. de), *Rameau de A à Z*, Fayard, 1983.

Cannone B., *Philosophies de la musique (1752-1789)*, Klincksieck, 1990.

Couvreur M., *J.-B. Lully, Musique et dramaturgie au service du prince*, Marc Vokar éd., 1992.

Didier B., *La Musique des Lumières*, PUF, 1985.

Durand-Sendrail B., *La Musique de Diderot – Essai sur le hiéroglyphe musical*, Kimé, 1994.

Girdlestone C., Voltaire, Rameau et *Samson*, in *Recherches sur la musique française classique*, n° 6, 1966.

— *La Tragédie en musique considérée comme un genre littéraire*, Droz, 1972.

Kintzler C., *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 1991.

— *J.-P. Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Le Sycomore, 1983.

Moureau Fr., Les poètes de Rameau, in *Jean-Philippe Rameau*, Actes du Colloque, réunis par Jérôme de la Gorce.

Robrieux J.-J., Rameau et l'opinion philosophique en France au XVIII^e^ siècle, in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 238, 1985.

Sawkins L., Voltaire, Rameau, Rousseau, in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 265, 1989.

Snyders G., *Le Goût musical en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Vrin, 1968.

Switzer R., Voltaire, « Rousseau et l'opéra », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 90, 1972.

Vendrix Ph. (sous la dir. de), *L'Opéra-comique en France au XVIII^e^ siècle*, Mardaga, Liège, 1992.

— *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Mardaga, Liège, 1992.

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE « QUE SAIS-JE ? »

La littérature française au XVIII^e siècle, n° 128
La littérature de la Révolution française, n° 2418
Le théâtre en France au XVIII^e siècle, n° 1848
Les grandes dates de l'histoire de la musique, n° 1333
Histoire de la musique en Europe, n° 40

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

Chapitre I — **Langue et musique, deux systèmes sémiotiques proches** 9

I. Des origines communes, 9 — II. Le principe de l'imitation, 17.

Chapitre II — **L'union des deux langages dans le spectacle lyrique** 25

I. Naissance de l'opéra, 25 — II. Un modèle pour plusieurs générations : la tragédie en musique de Lully et Quinault, 31 — III. Trois types de relation poème-musique, 39.

Chapitre III — **Les livrets d'opéra** 50

I. L'opéra comme genre littéraire, 50 — II. Les poètes d'opéra au travail, 57 — III. Le renouveau de l'opéra-comique, 63 — IV. Vers un opéra musical, 70.

Chapitre IV — **Les écrits sur la musique** 73

I. Un siècle de musicographes, 73 — II. Diderot, 76 — III. Rousseau, 85 — IV. Beaumarchais, 95.

Chapitre V — **Les écrivains librettistes** 97

I. Voltaire, 97 — II. Rousseau, 107 — III. Diderot, Beaumarchais, 113 — IV. La musique dans les textes littéraires, 116.

Conclusion 123

Bibliographie 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mai 1998 — N° 44 431

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent
dirigée par Anne-Laure Angoulvent-Michel

Les hommes de lettres du XVIII[e] siècle ont porté une attention passionnée à la musique et surtout à l'opéra. Ils ont écrit abondamment sur ce sujet et ont parfois composé des livrets, tandis que l'opéra lui-même se construisait en se donnant pour repère la tragédie et la langue. Cet ouvrage, en analysant les rapports entre la littérature et la musique qui donnèrent naissance à l'opéra à la française, évoque les liens multiples entre ces deux langages qui rarement dans l'histoire furent si proches.

Belinda Cannone, docteur en littérature comparée, est maître de conférences à l'Université de Corse.

Derniers titres parus

3307 La neutronique
P. REUSS

3308 Les philosophies scandinaves
O. CAULY

3309 Les violences sexuelles sur les enfants
G. LOPEZ

3310 Le jeu pathologique
M. VALLEUR et C. BUCHER

3311 Les défaillances d'entreprises
J. COMBIER et R. BLAZY

3312 Le génie industriel
Y. GOUSTY

3313 La question nationale au Québec
F. ÉPINETTE

3314 La transmission sexuelle du SIDA
L. BÉLEC

3315 Le procureur de la République
L. LEMESLE et F.-J. PANSIER

3316 La bioastronomie
F. RAULIN, F. RAULIN-CERCEAU et J. SCHNEIDER

3317 L'Afrique de la colonisation à l'indépendance
A. STAMM

3318 Taylor et le taylorisme
M. POUGET

3319 Le droit international des télécommunications
B. TCHIKAYA

9 782130 488842